MT
58
.K92
1902
vol.2

Sammlung Göschen

Musikalische Formenlehre

(Kompositionslehre)

von

Stephan Krehl

II. Teil:

Die angewandte Formenlehre

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Sammlung Göschen

Unser heutiges Wissen
in kurzen, klaren,
allgemeinverständlichen
Einzeldarstellungen.

Jede Nummer in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Zweck und Ziel der „Sammlung Göschen" ist, dem gebildeten Laien eine klare, leichtverständliche Einführung in sämtliche Gebiete der Wissenschaft und Technik zu geben. In engem Rahmen, auf streng wissenschaftlicher Grundlage und mit steter Berücksichtigung des neuesten Standes der Forschung, aber dabei doch in leichtverständlicher Form, bietet sie zuverlässige Belehrung. Jedes einzelne Gebiet ist in sich geschlossen dargestellt, aber dennoch stehen alle Bändchen in innerem Zusammenhange miteinander, so daß das Ganze, wenn es vollendet vorliegt, eine einheitliche, systematische Darstellung unseres gesamten Wissens bilden dürfte.

Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Bände.

Akustik. Theoret. Physik. I. Teil. Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

— **Musikalische,** von Dr. Karl L. Schäfer, Dozent an der Universität Berlin. Mit 35 Abbild. Nr. 21.

Algebra. Arithmetik u. Algebra von Dr. Herm. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg Nr. 47.

Alpen, Die, von Dr. Robert Sieger, Privatdozent an der Universität und Professor an der Exportakademie des k. k. Handelsmus. in Wien. Mit 19 Abbild. und 1 Karte. Nr. 129.

Altertümer, Die deutschen, von Dr. Franz Fuhse, Direktor des städtischen Museums in Braunschweig. Mit 70 Abbild. Nr. 124.

Altertumskunde, Griech., von Prof. Dr. Richard Maisch, neu bearb. v. Rektor Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vollb. Nr. 16.

— **Römische,** von Dr. Leo Bloch, Dozent an der Universität Zürich. Mit 8 Vollb. Nr. 45.

Analysis, Höhere, I: Differentialrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Realgymnas. u. a. d. Realanstalt in Ulm. Mit 68 Fig. Nr. 87.

— — — Repetitorium u. Aufgabensammlung z. Differentialrechnung von Dr. Friedrich Junker, Professor am Realgymnasium und an der Realanstalt in Ulm. Mit 42 Fig. Nr. 146.

— — **II:** Integralrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Prof. a. Realgymn. und an der Realanstalt in Ulm. Mit 89 Figuren. Nr. 88.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Analysis, Höhere, II. Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung v. Dr. Friedrich Junker, Professor am Realgymnasium und an der Realanstalt in Ulm. Mit 50 Figuren. Nr. 147.

— **Niedere,** v. Prof. Dr. Benedikt Sporer in Ehingen. Mit 5 Fig. Nr. 53.

Arithmetik und Algebra von Dr. Herm. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 47.

— — Beispielsammlung zur Arithmetik u. Algebra. 2765 Aufgaben, systematisch geordnet, von Dr. Herm. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 48.

Astronomie. Größe, Bewegung u. Entfernung der Himmelskörper von A. F. Möbius, neubearb. von Dr. W. F. Wislicenus, Prof. an der Universität Straßburg. Mit 36 Abb. und einer Sternkarte. Nr. 11.

Astrophysik, die Beschaffenheit der Himmelskörper von Dr. Walter F. Wislicenus, Prof. a. d. Univ. Straßburg. Mit 11 Abbild. Nr. 91.

Aufsatzentwürfe von Oberstudienrat Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnas. in Stuttgart. Nr. 17.

Baukunst, Die, des Abendlandes von Dr. K. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbild. Nr. 74.

Bewegungsspiele von Dr. E. Kohlrausch, Professor am Königl. Kaiser-Wilhelms-Gymnasium zu Hannover. Mit 14 Abbild. Nr. 96.

Biologie der Pflanzen von Dr. W. Migula, Professor an der Technischen Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Abbildungen. Nr. 127.

Biologie der Tiere I: Entstehung und Weiterbildung der Tierwelt, Beziehungen zur organischen Natur von Dr. Heinrich Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Mit 33 Abbildungen. Nr. 131.

Biologie der Tiere II: Beziehungen der Tiere zur organischen Natur von Dr. Heinrich Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Mit 35 Abbild. Nr. 132.

Brant. Hans Sachs und Johann Fischart nebst einem Anhang: Brant und Hutten. Ausgewählt und erläutert v. Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

Buchführung. Lehrgang der einfachen u. doppelten Buchhaltung von Robert Stern, Oberlehrer der Öffentl. Handelslehranstalt und Dozent der Handelshochschule zu Leipzig. Mit vielen Formularen. Nr. 115.

Buddha von Professor Dr. Edmund Hardy in Würzburg. Nr. 174.

— s. auch: Religionsgeschichte, Indische.

Burgenkunde, Abriß der, von Hofrat Dr. Otto Piper in München. Mit 29 Abbild. Nr. 119.

Chemie, Allgemeine und physikalische, von Dr. Max Rudolphi, Dozent an der Technischen Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Figuren. Nr. 71.

— **Anorganische,** von Dr. Jos. Klein in Waldhof. Nr. 37.

— **Organische,** von Dr. Jos. Klein in Waldhof Nr. 38.

Cid, Der. Geschichte des Don Ruy Diaz, Grafen v. Bivar. Von J. G. Herder. Herausg. und erläutert von Professor Dr. E. Naumann in Berlin. Nr. 36.

Dampfkessel, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. d. praktischen Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 67 Figuren. Nr. 9.

Dampfmaschine, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. d. praktischen Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 48 Figuren. Nr. 8.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Dichtungen aus mittelhochdeutscher Frühzeit. In Auswahl mit Einleitungen u. Wörterbuch herausgegeben von Dr. Hermann Jantzen in Breslau. Nr. 137.

Dietrichepen. Kudrun u. Dietrichepen. Mit Einleitung u. Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Prof. a. d. Universität Münster. Nr. 10.

Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Realgymn. u. a. d. Realanstalt in Ulm. Mit 68 Figuren. Nr. 87.

— Repetitorium u. Aufgabensammlung z. Differentialrechnung von Dr. Friedrich Junker, Prof. am Realgymnasium und an der Realanstalt in Ulm. Mit 42 Figuren. Nr. 146.

Eddalieder mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilh. Ranisch, Gymnasialoberlehrer in Osnabrück. Nr. 171.

Eisenhüttenkunde von A. Krauß, dipl. Hütteningen. I. Teil: Das Roheisen. Mit 17 Figuren und 4 Tafeln. Nr. 152.

— — II. Teil: Das Schmiedeisen. Mit 25 Figuren und 5 Tafeln. Nr. 153.

Elektrizität. Theoret. Physik. III. Teil: Elektrizität u. Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Universität Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Erdmagnetismus, Erdstrom, Polarlicht von Dr. A. Nippoldt jr., Mitgl. d. Kgl. Preuß. Meteorolog. Instituts zu Potsdam. Mit vielen Abbild. u. Karten. Nr. 175.

Ethik von Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 90.

Europa. Länderkunde v. Europa von Dr. Franz Heiderich, Prof. am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung. Nr. 62.

Fernsprechwesen, Das, von Dr. Ludwig Rellstab in Berlin. Mit 47 Fig. und 1 Tafel. Nr. 155.

Finanzwissenschaft von Geh. Reg.-Rat Dr. R. van der Borght in Friedenau-Berlin. Nr. 148.

Fischart, Johann. Hans Sachs und Johann Fischart nebst einem Anhang: Brant und Hutten. Ausgewählt und erläut. von Professor Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

Fischerei und Fischzucht von Dr. Karl Eckstein, Professor an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstl. Versuchswesens. Nr. 159.

Formelsammlung, Mathematische, und Repetitorium der Mathematik, enthaltend die wichtigsten Formeln und Lehrsätze der Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen u. sphär. Trigonometrie, mathemat. Geographie, analyt. Geometrie der Ebene und des Raumes, der Differential- und Integralrechnung von O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymnasium in Schw.-Gmünd. Mit 18 Fig. Nr. 51.

— **Physikalische,** von G. Mahler, Professor am Gymnasium in Ulm. Nr. 136.

Forstwissenschaft v. Dr. Ad. Schwappach, Prof. an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstl. Versuchswesens. Nr. 106.

Fremdwort, Das, im Deutschen v. Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 55.

Geodäsie von Dr. C. Reinhertz, Prof. an der Technischen Hochschule Hannover. Mit 66 Abbild. Nr. 102.

Geographie, Astronomische, von Dr. Siegm. Günther, Professor an der Techn. Hochschule in München. Mit vielen Abbild. Nr. 92.

— **Physische,** von Dr. Siegmund Günther, Professor an der Kgl. Techn. Hochschule in München. Mit 32 Abbild. Nr. 26.

— siehe auch: Landeskunde. — Länderkunde.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Geologie von Professor Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abb. und 4 Tafeln mit über 50 Fig. Nr. 13.

Geometrie, Analytische, der Ebene von Professor Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 57 Fig. Nr. 65.

— **Analytische, des Raumes** von Prof. Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 28 Abbild. Nr. 89.

— **Darstellende,** von Dr. Robert Haußner, Prof. an der Techn. Hochschule Karlsruhe. I. Mit 100 Figuren. Nr. 142.

— **Ebene,** von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Mit 111 zweifarb. Figuren. Nr. 41.

— **Projektive,** in synthetischer Behandlung von Dr. Karl Doehlemann, Professor a. d. Universität München. Mit 85 zum Teil zweifarbigen Figuren. Nr. 72.

Geschichte, Bayerische, v. Dr. Hans Ockel in Augsburg. Nr. 160.

— **Deutsche, im Mittelalter** (bis 1500) von Dr. F. Kurze, Oberlehrer am Kgl. Luisengymnasium in Berlin. Nr. 33.

— **Französische,** von Dr. R. Sternfeld, Prof. an der Universität Berlin. Nr. 85.

— **Griechische,** von Dr. Heinrich Swoboda, Prof. an der deutschen Universität Prag. Nr. 49.

— **des alten Morgenlandes** von Dr. Fr. Hommel, Professor an der Universität München. Mit 6 Bildern und 1 Karte. Nr. 43.

— **Österreichische, I:** Von der Urzeit bis 1526 von Hofrat Dr. Frz. v. Krones, Professor an der Universität Graz. Nr. 104.

— — **II:** Von 1526 bis zur Gegenwart v. Hofrat Dr. Frz. v. Krones, Prof. an der Universität Graz. Nr. 105.

— **Römische,** neubearbeitet v. Realgymnasialdirektor Dr. Julius Koch. Nr. 19.

— **Sächsische,** von Prof. Dr. Otto Kaemmel, Rektor des Nikolaigymnasiums zu Leipzig. Nr. 100.

Geschichte der Malerei siehe: Malerei.

— **der Musik** siehe: Musik.

— **der Pädagogik** siehe: Pädagogik.

— **der deutschen Sprache** siehe: Grammatik, Deutsche.

Gesundheitslehre. Der menschliche Körper, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberrealschuldirektor in Freiburg i. B. Mit Gesundheitslehre v. Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbildungen u. 1 Tafel. Nr. 18.

Gletscherkunde v. Dr. Fritz Machaček in Wien. Mit 5 Abbild im Text und 11 Tafeln. Nr. 154.

Götter- und Heldensage, Griechische und römische, von Dr. Herm. Steuding, Professor am Königl. Gymnasium in Wurzen. Nr. 27.

— — siehe auch: Heldensage. — Mythologie.

Gottfried von Straßburg. Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach u. Gottfried v. Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen u. Wörterbuch von Dr. K. Marold, Professor am Königl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22

Grammatik, Deutsche, und kurze Geschichte der deutschen Sprache v. Schulrat Professor Dr. O. Lyon in Dresden. Nr. 20.

— **Griechische, I:** Formenlehre von Dr. H. Meltzer, Professor an der Klosterschule zu Maulbronn. Nr. 117.

— — **II:** Bedeutungslehre u. Syntax von Dr. Hans Meltzer, Professor an der Klosterschule zu Maulbronn. Nr. 118.

— **Lateinische.** Grundriß der lateinischen Sprachlehre von Prof. Dr. W. Votsch in Magdeburg. Nr. 82.

— **Mittelhochdeutsche.** Der Nibelunge Nôt in Auswahl und mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Prof. an der Universität Rostock. Nr. 1.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Grammatik, Russische, v. Dr. Erich Berneker, Prof. an d. Universität Prag. Nr. 66.

— — siehe auch: Russisches Gesprächsbuch, — Lesebuch.

Harmonielehre von A. Halm, Musikdirektor in Stuttgart. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am Kgl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Hauptliteraturen, Die, des Orients von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. I. II. Nr. 162. 163.

Heldensage, Die deutsche, von Dr. Otto Luitpold Jiriczek, Prof. an der Universität Münster. Nr. 32.

— siehe auch: Götter- und Heldensage. — Mythologie.

Herder, Der Cid. Geschichte des Don Ruy Diaz, Grafen v. Bivar. Herausg. und erläut. von Prof. Dr. Ernst Naumann in Berlin. Nr. 36.

Hutten. Hans Sachs und Johann Fischart nebst einem Anhang: Brant und Hutten. Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.

Integralrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. am Realgymn. und an der Realanstalt in Ulm. Mit 89 Figuren. Nr. 88.

— Repetitorium u. Aufgabensammlung zur Integralrechnung von Dr. Frdr. Junker, Professor am Realgym. und an der Realanstalt in Ulm. Mit 50 Figuren. Nr. 147.

Kartenkunde, geschichtlich dargestellt von E. Gelcich, Direktor der k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo und F. Sauter, Prof. am Realgymnasium in Ulm, neu bearb. von Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin. Mit 70 Abbildungen. Nr. 30.

Kirchenlied. Martin Luther, Thomas Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrh. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Professor G. Berlit, Oberlehrer a. Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Klimalehre von Professor Dr. W. Köppen, Meteorologe der Seewarte Hamburg. Mit 7 Tafeln und 2 Figuren. Nr. 114.

Kolonialgeschichte von Dr. Dietrich Schäfer, Prof. der Geschichte an der Universität Berlin. Nr. 156.

Kompositionslehre. Musikalische Formenlehre von Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.

Körper, Der menschliche, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberrealschuldirektor in Freiburg i. B. Mit Gesundheitslehre v. Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbild. u. 1 Tafel. Nr. 18.

Kudrun und Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Professor an der Universität Münster. Nr. 10.

— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Kulturgeschichte, Deutsche, von Dr. Reinhold Günther. Nr. 56.

Künste, Die graphischen, von Carl Kampmann, Fachlehrer an der k. k. Graphischen Lehr- u. Versuchsanstalt in Wien. Mit 3 Beilagen und 40 Abbild. Nr. 75.

Kurzschrift. Lehrbuch der Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einigungssystem Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken und einem Anhang von Dr. Amsel, Oberlehrer d. Kadettenhauses in Oranienstein. Nr. 86.

Länderkunde von Europa von Dr. Franz Heiderich, Professor am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung. Nr. 62.

Sammlung Göschen

In elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Länderkunde der außereuropäischen Erdteile v. Dr. Franz Heiderich, Prof. am Franzisco-Josephinum in Mödling. Mit 11 Textkärtchen und Profilen. Nr. 63.

Landeskunde des Königreichs Württemberg v. Dr. Kurt Hassert, Professor der Geographie an der Handelshochschule in Köln. Mit 16 Vollbildern und 1 Karte. Nr. 157.

Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert. Kulturhistor. Erläuterungen z. Nibelungenlied und zur Kudrun. Von Professor Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. Mit 1 Tafel und 30 Abbildungen. Nr. 93.

Lessings Emilia Galotti. Mit Einleitung und Anmerkungen von Oberlehrer Dr. Votsch. Nr. 2.

— **Fabeln,** nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts. Mit Einleitung von Karl Goedeke. Nr. 3.

— **Minna von Barnhelm.** Mit Anmerk. von Dr. Tomaschek. Nr. 5.

— **Nathan der Weise.** Mit Anmerkungen von den Professoren Denzel und Kraz. Nr. 6.

Licht. Theoret. Physik. II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Universität Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Literatur, Althochdeutsche, mit Grammatik, Übersetzung und Erläut. von Th. Schauffler, Prof. a. Realgymnasium in Ulm. Nr. 28.

Literaturen, Die, d. Orients. I. Teil: Die Literaturen Ostasiens und Indiens von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. Nr. 162.

— — II. Teil: Die Literaturen der Perser, Semiten und Türken von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. Nr. 163.

Literaturgeschichte, Deutsche, von Dr. Max Koch, Professor an der Universität Breslau. Nr. 31.

Literaturgeschichte, Deutsche, der Klassikerzeit von Dr. Carl Weitbrecht, Prof. an der Technischen Hochschule Stuttgart. Nr. 161.

— **Deutsche, des 19. Jahrhunderts** von Dr. Carl Weitbrecht, Prof. an der Technischen Hochschule Stuttgart. I. II. Nr. 134. 135.

— **Englische,** von Dr. Karl Weiser in Wien. Nr. 69.

— **Griechische,** mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gercke, Professor an der Universität Greifswald. Nr. 70.

— **Italienische,** von Dr. Karl Voßler, Professor an d. Univ. Heidelberg. Nr. 125.

— **Römische,** v. Dr. Hermann Joachim in Hamburg. Nr. 52.

— **Russische,** v. Dr. Georg Polonskij in München. Nr. 166.

— **Spanische,** von Dr. Rudolf Beer in Wien. I. II. Nr. 167. 168.

Logarithmen. Vierstellige Tafeln und Gegentafeln für logarithm. und trigonometr. Rechnen in 2 Farben zusammengestellt von Dr. Herm. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule d. Johanneums in Hamburg. Nr. 81.

Logik. Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Luther, Martin, Thomas Murner u. d. Kirchenlied des 16. Jahrh. Ausgewählt u. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Magnetismus. Theoret. Physik. III. Teil: Elektrizität u. Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Universität Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Malerei, Geschichte der, I. II. III. IV. V. von Dr. Rich. Muther, Prof. an der Universität Breslau. Nr. 107—111.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Mathematische Formelsammlung und Repetitorium der Mathematik von O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymn. in Schw.-Gmünd. Mit 18 Fig. Nr. 51.

Mechanik. Theoretische Physik. I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an d. Univ. Wien. Mit 19 Abb. Nr. 76.

Meereskunde, Physische, von Dr. Gerh. Schott, Abteilungsvorsteher bei der Deutschen Seewarte in Hamburg. Mit 28 Abbild. im Text und 8 Tafeln. Nr. 112.

Meteorologie von Dr. W. Trabert, Dozent an der Universität und Sekretär der k. k. Zentralanstalt für Meteorologie in Wien. Mit 49 Abbild. und 7 Tafeln. Nr 54.

Mineralogie von Dr. R. Brauns, Prof. an der Universität Gießen. Mit 130 Abbild. Nr. 29.

Minnesang und Spruchdichtung. Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Prof. an der Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart Nr. 23.

Morphologie Anatomie u. Physiologie der Pflanzen. Von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Tech. Hochschule Karlsruhe. Mit viel. Abb. Nr. 141

Murner, Thomas. Martin Luther, Thomas Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrh. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer a. Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Musik, Geschichte der alten und mittelalterlichen, von Dr. A. Möhler. Mit zahlreichen Abbild. und Musikbeilagen. Nr. 121.

Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) v. Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.

Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. I. II. Nr. 164. 165.

Mythologie, Deutsche, von Dr. Friedrich Kauffmann, Professor an der Universität Kiel. Nr. 15.

— siehe auch: Götter- und Heldensage. — Heldensage.

Nautik. Kurzer Abriß des täglich an Bord von Handelsschiffen angewandten Teils der Schiffahrtskunde. Von Dr. Franz Schulze, Direktor der Navigationsschule zu Lübeck. Mit 56 Abbild. Nr. 84.

Nibelunge, Der, Nôt in Auswahl und Mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Professor an der Universität Rostock. Nr. 1.

— — siehe auch Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Nutzpflanzen von Professor Dr. J. Behrens, Vorstand der Großh. landwirtschaftlich. Versuchsanstalt Augustenberg. M. 53 Abb. Nr. 123.

Pädagogik im Grundriß von Professor Dr. W. Rein, Direktor des Pädagog. Seminars an der Universität Jena. Nr. 12.

— **Geschichte der,** von Oberlehrer Dr. H. Weimer in Wiesbaden. Nr. 145.

Paläontologie v. Dr. Rud. Hoernes, Prof. an der Universität Graz. Mit 87 Abbild. Nr. 95.

Perspektive nebst einem Anhang über Schattenkonstruktion und Parallelperspektive von Architekt Hans Freyberger. Fachlehrer an der Kunstgewerbeschule in Magdeburg. Mit 88 Figuren. Nr. 57.

Petrographie von Dr. W. Bruhns, Prof. a. d. Universität Straßburg i. E. Mit vielen Abbild. Nr. 173.

Pflanze, Die, ihr Bau und ihr Leben von Oberlehrer Dr. E. Dennert. Mit 96 Abbild Nr 44.

Pflanzenbiologie v. Dr. W. Migula, Prof. a. d. Techn. Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Abbild. Nr. 127.

Pflanzen-Morphologie, -Anatomie und -Physiologie von Dr. W. Migula, Professor an der Techn. Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Abbildungen. Nr. 141.

Fortsetzung auf der 8. Vorsatzseite!

Sammlung Göschen

Musikalische Formenlehre

(Kompositionslehre)

von

Stephan Krehl

2. Teil:

Die angewandte Formenlehre

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1903

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht, von der Verlagshandlung vorbehalten.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.

Inhaltsübersicht.

		Seite
1.	Die freie Variation	5
2.	Die Suite	18
3.	Die Serenade	50
4.	Die Sonate	66
5.	Die Kammermusik	75
6.	Das Konzert	89
7.	Die Symphonie	93
8.	Die Programmmusik	98
9.	Das Sololied	106
10.	Das Chorlied	123

Literatur.

A. Reicha. Traité de haute composition musicale.

A. B. Marx. Die Lehre von der musikalischen Komposition.

J. C. Lobe. Lehrbuch der musikalischen Komposition.

S. Jadassohn. Die Formen in den Werken der Tonkunst.

L. Bußler. Formenlehre.

Fr. Skuhersky. Musikalische Formenlehre.

H. Riemann. Katechismus der Kompositionslehre.

E. Prout. Form.

J. Mattheson. Kern melodischer Wissenschaft.

J. G. Sulzer. Allgemeine Theorie der schönen Künste.

1. Die freie Variation.

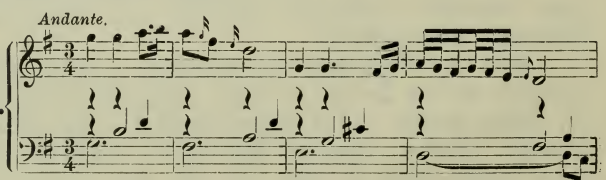
In der reinen Formenlehre war es schon für richtig erachtet worden, zur Vervollkommnung der Kompositionstechnik die Variation, wenn auch im bescheidenen Maße, zu üben. Es ist in dem betreffenden Abschnitt (Teil 1, Kapitel 8) dargetan worden, daß es zwei Arten der Variierung gibt: die strenge und die freie. Die strenge Variation ist weiter nichts wie eine Auszierung (im Sinne der früher üblichen Doubles), welche Harmonie, Rhythmus und Takt, meist auch die Melodie des Themas unangetastet läßt und nur durch Figuration eine Veränderung hervorruft. Für eine kleine Zahl von Variationen vermag eine solche Einfachheit wohl auch vollständig zu genügen. Wenn das Thema sehr harmlos ist und der Variationen nur wenige folgen, würde es vielleicht sogar sonderbar erscheinen, Harmonie und Rhythmus übermäßig umzugestalten.

Über die Entstehung der Variation berichtet uns Johann Georg Sulzer in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" (1772) folgendermaßen: „Die älteren Tonsetzer pflegten insgemein Melodien in einfachen oder etwas langen Noten zu setzen und also nur das Wesentliche auszudrücken. Dieses gab dann besonders in Stücken von langsamer Bewegung geschickten Spielern und Sängern Gelegenheit, diese einfachen Töne mit Geschmack und Empfindung etwas zu verzieren. — Kleine Melodien für

Instrumente, als Sarabanden, Couranten und andere Tanzstücke, sind zu kurz, um ohne Veränderung etlichemal hintereinander gespielt zu werden. Daher haben verschiedene berühmte Tonsetzer dergleichen Stücke mit mancherlei veränderten Melodien gesetzt, die immer auf dieselbe Folge von Harmonien passen. Die besten Veränderungen dieser Art sind die von Couperin und dem großen J. S. Bach."

Derselbe Meister, welcher uns hier als Hauptvertreter der strengen Variation angeführt wird, hat uns aber auch ein unvergleichliches Werk der freien Variierung, derjenigen Veränderung, welche aus dem Thema durch Umgestaltung der Harmonie, des Rhythmus der Melodie neue Gebilde schafft, hinterlassen. Ein wahres Wunder kontrapunktischer Kunst ist J. S. Bachs: „Aria mit 30 Veränderungen (genannt die Goldbergischen Variationen)." Mit diesem Klavierwerk beginnen wir die Reihe der Musterbeispiele für die freie Variation. Die Exempel für die strenge Art schlage man im 8. Kapitel des 1. Teiles nach.

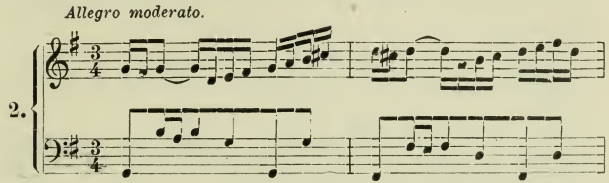
Das Thema der Bachschen Variationen, welches folgendermaßen beginnt:



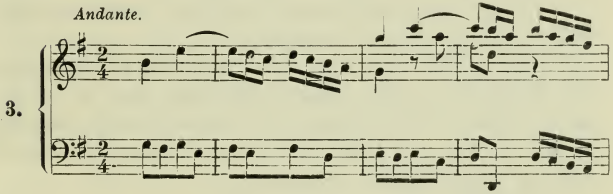
ist in der zweiteiligen Form gebildet; jeder der beiden Teile ist auf 16 Takte erweitert.

Der Grundzug der Themenbildung wird in den Variationen getreulich beibehalten. Auch die ursprüng-

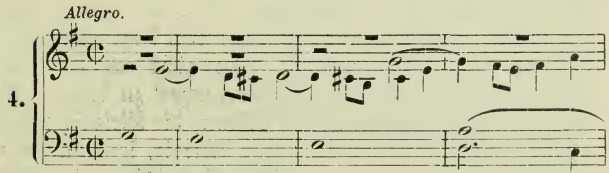
liche Harmonie ist nur geringen Schwankungen ausgesetzt. Häufig wechselt dagegen die Taktart, wie auch die Linien der Melodie durch die ständig sich ablösenden kontrapunktischen Bewegungen geändert werden. So beginnt gleich Variation 1:



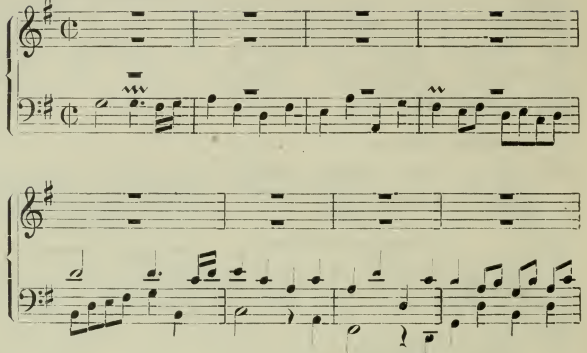
Oder Variation 2:



Oder Variation 22:



Aber nicht nur freie kontrapunktische Bildungen, auch die strengsten Arten sind berücksichtigt worden. Variation 10 ist als Fughetta geschrieben.



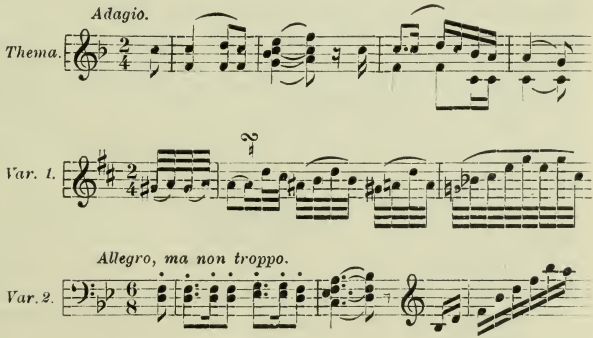
Neun Nummern sind als wirkliche Kanons, von der Prime bis zur None, komponiert.

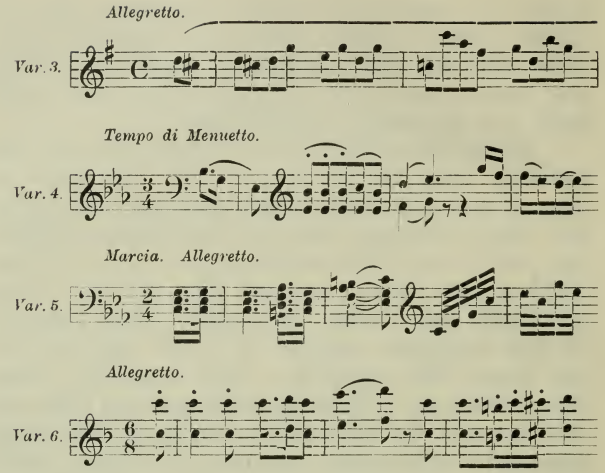
Die Fülle der über das ganze Werk verstreuten Meisterschaft läßt sich schwer beschreiben und da es hier nicht möglich ist, die Anfänge aller Variationen zu notieren, so sei die Arie mit ihren 30 Veränderungen dem Privatstudium nachdrücklichst empfohlen.

Eine so große Zahl von Umbildungen, wie sie das Bachsche Werk besitzt, ist nun keineswegs für die freie Art der Variation erforderlich. Wie bei der strengen Art können auch hier nur fünf oder sechs Unterabteilungen genügen. Der Nachdruck ist dann nicht auf die Zahl, sondern auf die Art der Veränderungen zu legen. Die Harmonie, der Rhythmus, die Taktart, die Melodie müssen vertauscht werden; nicht aber etwa beliebig, sondern derart, daß ununterbrochen auf logische Entwicklung innerhalb des ganzen Variationenwerkes Rücksicht genommen wird. Es ist geboten, den Tonartunterschied der einzelnen Nummern nicht zu groß werden zu lassen. Die Haupt-

tonart, d. h. diejenige des Themas, wird immer wieder sich geltend machen müssen. Auch die ausgeführte Koda, welche meist den freien Variationen angehängt ist, sucht gern dadurch, daß sie auf die Urgestalt des Themas zurückgreift, eine Abrundung herbeizuführen.

Ein treffliches Muster für die kürzere Art der freien Variation bildet Beethovens op. 34. Die Form des Themas wird unverändert in allen Variationen beibehalten. Die kleine dreiteilige Form hat Verwendung gefunden und zwar in der Zusammenstellung von 8—6—8 Takten. Trotzdem nur sechsmal variiert wird, wechselt fünfmal die Tonart und viermal die Taktart. Eine Einleitung ist nicht vorhanden; dagegen ist an die letzte Variation eine längere Koda angehängt. Dieser ausgeführte Schluß läßt zunächst die 6. Variation ausklingen und führt dann noch eine neue Variation (Molto adagio) mit starker Auszierung des vollständigen Themas und wenigen Schlußtakten ein. Nachstehend finden sich die Anfänge der einzelnen Abteilungen von Beethovens op. 34.



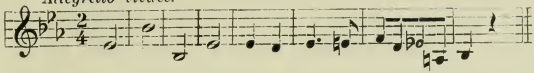


Der große Wechsel in der Stimmung läßt die einzelnen Nummern wie gesonderte Charakterstücke, welche etwa nach Art der Serenade zu einem Ganzen vereinigt sind, erscheinen. Natürlich wird durch den häufigen Wechsel der Tonart und Taktart, der Harmonie und des Rhythmus das Wiedererkennen des Hauptthemas erschwert. In größer angelegten Variationenwerken ist es entschieden ratsam, sich ab und zu der Originalgestalt des Themas zu nähern.

Von speziellen Variationenwerken Beethovens ist noch des op. 35 „15 Variationen in Es dur", der „32 Variationen in C moll" und des op. 120 „33 Variationen über einen Walzer von Diabelli" zu gedenken.

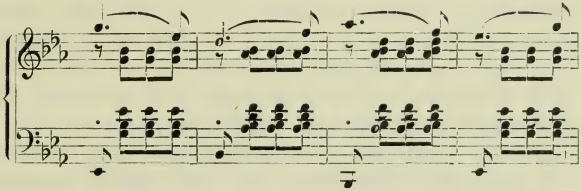
In op. 35 wird anfangs nur der Baß des Themas vorgetragen:

7. *Allegretto vivace.*



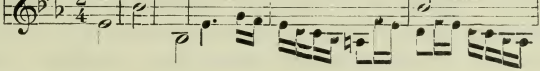
In drei Nummern wird derselbe wie ein Thema derart variiert, daß er mit verschiedenen Bewegungsarten versehen wird. Dann erst erscheint über dem nun schon bekannten Baß das eigentliche Thema:

8.



Mit diesem Thema werden 15 Variierungen vorgenommen. Die Originaltaktart $^2/_4$ wird nur einmal durch $^6/_8$ ersetzt und die Haupttonart Es dur zweimal, mit C moll und Es moll, vertauscht. Als längere Koda tritt ein „Finale alla Fuga", in welchem wie ganz zu Anfang der Baß des Themas die Hauptrolle spielt, auf.

9.



Wie diese Variationen in Es dur, so sind auch diejenigen in C moll verhältnismäßig streng gebildet. Durch die Achttaktigkeit des Themas und die Art, in der der abwärts schreitende Baß desselben stets wiederkehrt, gemahnt letzteres Werk lebhaft an eine Chaconne (siehe darunter). In der reinen Formenlehre ist unter No. 43 das vollständige Thema abgedruckt worden. Beethoven läßt die sich daran anschließenden 32 Variationen in

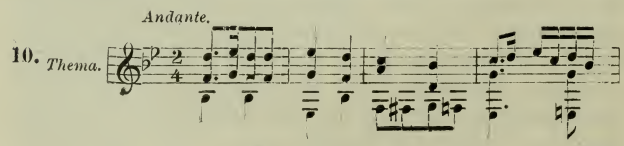
4 Abteilungen zerfallen. Die erste davon umfaßt Variation 1—11; in diesem Teil ist die Haupttonart C moll beibehalten. Von Variation 12—17 reicht die zweite Abteilung, in welcher statt des bisherigen C moll, C dur gewählt ist und die herbe, strenge Stimmung einer weicheren Platz macht. Die 17. Variation führt schon die Haupttonart C moll wieder ein, behält aber die lyrische Stimmung noch bei. Mit der 18. Variation beginnt die dritte Abteilung, welche vollständig in C moll steht und von Energie und Leidenschaft erfüllt ist. Mit der 30. Variation setzt der vierte abschließende Teil ein, in dem es wohl noch bisweilen aufbraust, der aber am Ende mehr einer Resignation gleichkommt. Das komplizierteste und am schwersten zugängliche der selbständigen Variationenwerke Beethovens ist das op. 120. Das Thema, ein Walzer von A. Diabelli, ist zweiteilig; jeder Teil enthält einen auf 16 Takte erweiterten großen Satz. Die Grundform des Themas wird in den Variationen verhältnismäßig streng beibehalten; auch die Tonart wechselt selten. Erst gegen Schluß hin erscheint statt der Haupttonart C dur mehrmals C moll und Es dur. Häufig dagegen wird die ursprüngliche dreiteilige Taktart mit der zweiteiligen vertauscht. Hans von Bülow, welcher dieses überaus schwierige Werk oft und in unnachahmlicher Weise vortrug, hatte für alle Variationen Überschriften ersonnen. Dieselben mögen, da sie trefflich die Stimmung der einzelnen Nummern kennzeichnen, nachstehend hier Platz finden: Var. 1: Marsch; 2: Ländler; 3: Duett; 4: Terzett; 5: Quartett; 6: Kanonische Trillervariation; 7: Capriccio; 8: Cantabile; 9: Waffentanz; 10: Presto giocoso; 11: Betrachtung; 12: Geschäftigkeit; 13: Widerhall; 14: Prozession; 15: Scherzino; 16: Studie für die linke Hand; 17: Studie für die rechte Hand; 18: Idyll; 19: Kano-

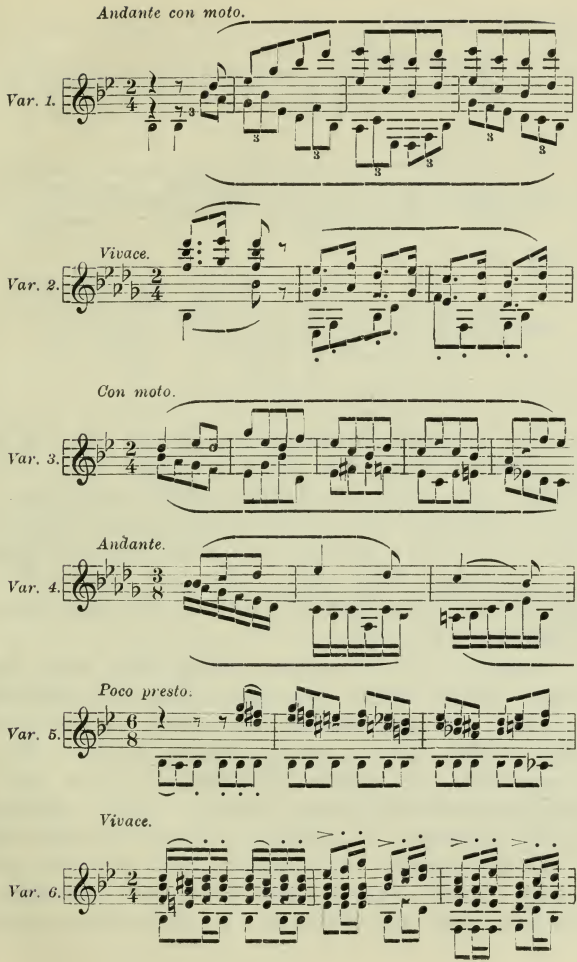
nisches Scherzo; 20: Erscheinung; 21: Gegensätze: 22: alla „Leporello"; 23: Explosion; 24: Fughetta; 25: Elfenreigen; 26: Schmetterlinge; 27: Humoreske; 28: Galopp; 29: Trauer; 30: Klage; 31: Elegie; 32: Große Fuge; 33: Menuett. Welche Fülle der Stimmung und welcher Reichtum an Abwechslung! Mag auch die eine oder andere Bezeichnung etwas subjektiv erfunden sein, so sehen wir doch mit Bewunderung, welche Unmenge von Empfindungen die scheinbar etwas nüchterne Variationenform hervorrufen kann.

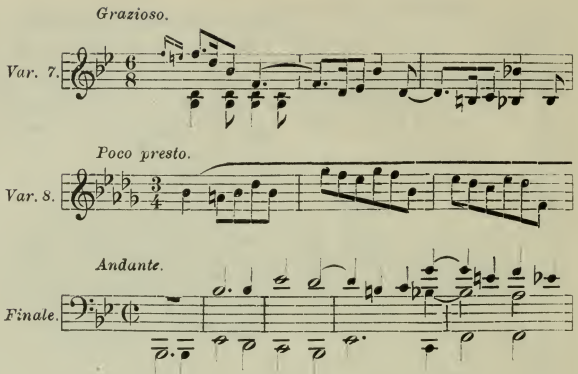
Die bisher erwähnten sind nun keineswegs die einzigen Variationenwerke Beethovens; wir zählen noch 17 selbständige Kompositionen dieser Art. Dazu kommt, daß der große Meister auch in der Sonate und den derselben gleichgebildeten Kammermusikwerken und Symphonien häufig und gern von der Variation Gebrauch gemacht hat. Da in den Sonaten die Variationen die Stelle des langsamen Satzes zu vertreten pflegen, so bevorzugen sie hier die strenge Art der Veränderung, was man leicht aus den betreffenden Sätzen der Sonaten op. 26, op. 57, op. 109 und op. 111 erkennen kann. Aus den Streichquartetten op. 18, No. 5 und op. 131 sind die betreffenden Sätze dem eingehendsten Studium zu empfehlen. In der Es dur-Symphonie ist das gleiche Thema doch in viel umfassenderer Weise variiert als in dem schon erwähnten op. 35.

Derjenige Meister, welcher nach Beethoven die Form der Variation am vollkommensten gehandhabt hat, ist J. Brahms. Wir besitzen von ihm für Klavier zu zwei Händen: op. 9 „16 Variationen über ein Thema von R. Schumann", op. 21, No. 1 „11 Variationen über ein eignes Thema", op. 21, No. 2 „13 Variationen über ein ungarisches Lied", op. 24 „25 Variationen und Fuge über ein Thema von Händel", op. 35 „28 Variationen

über ein Thema von Paganini". Für Klavier zu vier Händen: op. 23 „Variationen über ein Thema von Schumann"; für zwei Pianoforte: op. 56b „Variationen über ein Thema von Haydn". Außerdem ist z. B. in der E moll-Symphonie op. 98 der letzte Satz in Form einer Chaconne, also auch als Variation, geschrieben. Was sind das alles für Variationen; welch fabelhaftes Geschick des Veränderns dokumentiert sich in diesen Werken! Die Kunst des Umbildens eines Themas und des Neubildens auf Grund desselben hat hier eine Vollendung erreicht, die einer Steigerung nicht fähig erscheint. Die Variationen op. 56 über das Thema von Haydn sind von Brahms für zwei Klaviere wie für Orchester gesetzt worden. Hier, wie in Beethovens op. 34, erscheinen die einzelnen Variationen gleich scharf miteinander kontrastierenden Charakterstücken, welche sich zu einem geschlossenen Ganzen vereinen. Das Thema, welches aus einem Bläserdivertimento von J. Haydn stammt, hat kleine dreiteilige Form, welche, wenn auch modifiziert, in den 8 Variationen bewahrt wird. Die Haupttonart B dur ist in 5 Variationen beibehalten; die Haupttaktart $^2/_4$ findet sich viermal, zweimal $^6/_8$, je einmal $^3/_8$ und $^3/_4$ Takt. Das länger ausgeführte Finale führt noch einmal chaconnenartig eine Zahl von Neubildungen über dem fünftaktigen Baß, wie er unten angegeben ist, ein, bis schließlich die Anfangsmelodie das Feld allein beherrscht. Nachstehend folgen die Anfänge der einzelnen Nummern.




Andante con moto.
Var. 1.
Vivace.
Var. 2.
Con moto.
Var. 3.
Andante.
Var. 4.
Poco presto.
Var. 5.
Vivace.
Var. 6.



Die melodische Zeichnung des Themas läßt sich in den einzelnen Variationen genau verfolgen, wenn auch die Bildungen, welche auf Grund desselben vorgenommen werden, frei sind. Die meisten der übrigen Variationenwerke von Brahms gehen in der Freiheit des Neubildens noch ein ganzes Stück weiter. Um zum wahren Verständnis derselben zu kommen, bedarf es einer eingehenden Beschäftigung mit ihnen.

Jemehr es in der neueren Musik üblich wird, bestimmte Themen durch ein ganzes Werk hindurchgehen zu lassen, umsomehr muß der Komponist die Fähigkeit besitzen, dasselbe aber in anderer Fassung zu sagen. Man erinnere sich, mit welcher Virtuosität Liszt in seiner Faustsymphonie die Themen variiert! Daher erscheint die Kenntnisnahme aller Arten der Variation mehr wie je eine Erfordernis. Ich empfehle, außer den schon genannten Stücken, noch folgende Werke dem liebevollsten Studium: von Fr. Schubert die B dur-Variationen

op. 142, welche ebenso wie die herrlichen F moll Variationen von J. Haydn mehr der strengeren Art der Veränderung angehören. Auch die Variations sérieuses (op. 54) von F. Mendelssohn machen weniger von großen Freiheiten Gebrauch. Während die vorhergehend erwähnten Klavierwerke zu zwei Händen komponiert sind, ist von R. Schumann in seinem op. 46, B dur, ein solches für zwei Klaviere zu vier Händen geschaffen worden. In gleicherweise zu vier Händen sind von H. von Herzogenberg „Thema und Variationen op. 13" und von E. Grieg: „Romanze mit Variationen op. 51" erschienen.

Interessant sind ferner die Variationen über die C dur-Tonleiter (op. 42) von V. Lachner und von G. Bizet „Variationen über die chromatische Tonleiter", Werke, in denen die Tonleiter meistens mehr als Grundlage benutzt ist, auf der sich neue Gestaltungen entwickeln.

Zum Schluß sei noch der wundervollen Orchestervariationen op. 27 von J. L. Nicodé, eines Werkes, welches leider so selten jetzt auf den Konzertprogrammen erscheint, gedacht.

Je größer die Zahl der Veränderungen, welche einem Thema folgen, ist, umsomehr scheint es geboten, Wert auf die Art und Weise, in welcher die Aneinanderreihung geschieht, zu legen. Die einzelnen Nummern müssen miteinander kontrastieren; sie müssen aber auch in der Aufeinanderfolge eine Weiterentwicklung, eine Steigerung aufweisen. Am bequemsten sichert man sich in dieser Beziehung einen Erfolg, wenn man die Bewegung von Anfang bis zu Ende zunehmen läßt, so daß die Schlußvariation (wahrscheinlich auch durch Beschleunigung des Tempo) in ihrer Erregtheit als der Höhepunkt des gesamten Werkes erscheint. Freilich ist diese Einrichtung nur bei einer geringen Zahl von Variationen leicht zu treffen, während sie bei

dreißig oder mehr einzelnen Nummern zur Unmöglichkeit wird. Für letzteren Fall empfiehlt es sich, etwa so vorzugehen: Man lasse die Komposition in mehrere Unterabteilungen zerfallen, welche wie bei einer cyklischen Form in sich einheitlich gebildet, abgeschlossen sind, voneinander aber durch Wechsel der Tonart, der Taktart, des Rhythmus u. s. w. scharf abstechen. So wird man in der Lage sein, innerhalb der einzelnen Abschnitte eine Steigerung vorzunehmen, durch Bildung derselben etwa als Moderato, Andante, Allegretto, Allegro aber auch in der Aufeinanderfolge eine Wirkung zu erzielen.

2. Die Suite.

Die Suite (Folge von Tonstücken) ist eine der ältesten Manieren, mehrere in sich selbständige Kompositionen zu einem Ganzen zu vereinen. Der Ausdruck Partie (Partita) ist meist scheinbar gleichbedeutend mit Suite im Gebrauch gewesen. J. S. Bach stellt freilich in den Partien andere Stücke als in der Suite zusammen. Den Hauptbestandteil der älteren Suite bildeten die Tänze: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, welchen eine Haupttonart gemeinsam war. Die Vierzahl dieser Tanzstücke ist jedoch keine Grundbedingung für die Suite geblieben. Es können sowohl den Erwähnten sich neue zugesellen, als auch andere an ihre Stelle treten. Des Weiteren weicht man von dem Grundsatz, für alle Nummern der Suite dieselbe Tonart zu wählen, in neuerer Zeit fast immer ab. Wünschenswert erscheint es immerhin, daß sich eine Tonart als Haupttonart gebieterisch geltend macht. In den Suiten des 18. Jahrhunderts finden wir außer Tanzstücken zudem schon Phantasiestücke mannigfacher Art in diese cyklische Form eingeführt. Zur Orien-

tierung, wie man in der damaligen Zeit die Tonstücke zusammenstellte, mögen hier einige Anordnungen aus den Werken von J. S. Bach und G. Fr. Händel folgen. Bach: Französische Suite in C moll (No. 2) enthält: Allemande, Courante, Sarabande, Air, Menuett, Gigue. Desselben englische Suite in G moll (No. 3): Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte 1 und 2, Gigue; und desselben Partita in A moll (No. 3): Fantasia, Allemande, Corrente, Sarabande, Burlesca, Scherzo, Gigue. Händel stellt in seiner 9. Suite in G moll nur Allemande, Courante, Gigue zusammen, während die 14. Suite in G dur Allemande, Allegro, Courante, Air, Menuett, Gavotte, Gigue bringt. Man sieht schon aus den wenigen Beispielen, welche Abwechslung herrschen kann. Wohl blicken die alten Grundpfeiler meist hindurch, doch werden sie mehr und mehr durch Anfügung neuer Zieraten bereichert. Wer eine Suite schreiben will, mag sich aus der Reihe der nachstehend kurz charakterisierten Tanzstücke eine Anzahl zur beliebigen Zusammenstellung auswählen. Natürlich muß der gute Geschmack dafür sorgen, daß nur solche Tänze nebeneinander gestellt werden, welche irgendwie miteinander kontrastieren, damit für Abwechslung reichlich Sorge getragen wird. Da die Suite von Haus aus eine Folge von Tanzstücken bedeutet, werden in diesem Kapitel ausschließlich Tanzstücke abgehandelt. Die Phantasiestücke werden mit der Serenade durchgesprochen.

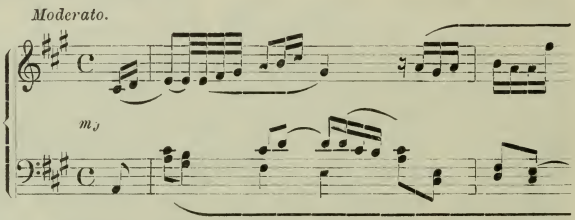
Viele der Tänze, welche hier Erwähnung finden, sind nur noch als Instrumentalstücke im Gebrauch. Von der Art, wie sie einst getanzt worden sind, weiß man so gut wie gar nichts mehr. Manche der charakteristischen Merkmale, wie die Taktart oder das Tempo, sind naturgemäß Schwankungen, ja merklichen Veränderungen unterworfen

gewesen. Da es dadurch schwer fällt, eine Einteilung aller Tänze nach den besonderen Eigentümlichkeiten vorzunehmen, so sind dieselben hier alphabetisch geordnet.

Die Allemande hat, wie uns Mattheson*) berichtet, „eine gebrochene, ernsthafte und wohl ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen und vergnügten Gemüts trägt, das in guter Ruhe und Ordnung scherzet". Als Taktart findet sich meist der Vierviertel-takt; der Anfang wird mit einem Achtel oder Sechzehnteil im Auftakt bewerkstelligt.

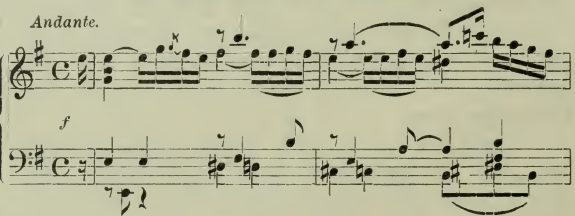
Eine Allemande von J. Mattheson (1681—1764)**) beginnt wie folgt:

11.



Nachstehend ist eine Allemande von J. B. Lully (1633—1687) in ihrem Anfang verzeichnet:

12.



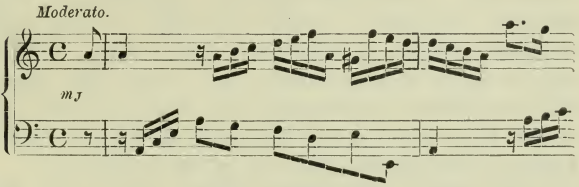
*) Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg 1737.

**) Da es von Interesse ist, zu wissen, aus welcher Zeit die einzelnen hier zitierten Tonstücke stammen, ist in dem 2. und 3. Kapitel bei jedem Komponisten seine Lebenszeit angegeben.

Ein bestimmter Unterteilungsrhythmus, wie er so vielen Tänzen eigentümlich ist, findet sich in der Allemande nicht. Im Gegenteil erscheint, namentlich bei Bach und Händel, das Weitergehen in gleichen Notenwerten, meist Sechzehnteilen, als das Feststehende.

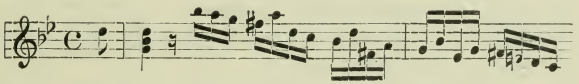
J. S. Bach (1685—1750), Klaviersuite in A moll:

13.



G. Fr. Händel (1685—1759), 9. Klaviersuite in G moll:

14.



Die Form der Allemande ist vorzugsweise die zweiteilige. Beide Teile sind durch erweiterte große Sätze dargestellt, welche aus demselben motivischen Material entstehen. Der erste Satz wendet sich von der Haupttonart zur Oberdominanttonart, der zweite kehrt von da zur Haupttonart zurück, nachdem dieses Mal zunächst mehr die Unterdominantseite berührt worden ist.

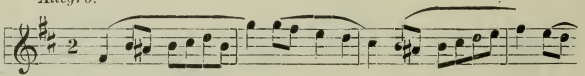
Wie schon der Name angibt, ist die Allemande der „deutsche Tanz". „Er hat, nach dem Bericht von Sulzer, etwas sehr Artiges und Fröhliches und macht dem Zuschauer großes Vergnügen." Als Tanz ist uns die Allemande ganz verloren; wir benutzen sie nur noch „in einer musikalischen Partie als Proposition, woraus die

übrigen Suiten, als die Courante, Sarabande und Gigue, als Partes fließen" (Walther).*)

Die Anglaise ist Bezeichnung für verschiedenartige englische Tänze, die entweder Contretänze (siehe S. 48) oder Stücke in der einfachen zwei- oder dreiteiligen Form sind. D. G. Türk gibt in seiner Klavierschule (Leipzig, 1789) darüber an: „Die Angloisen sind größtenteils von sehr lebhaftem Charakter, welcher oft bis an das mäßig Komische grenzt. Sie stehen im Zweivierteltakte, im Dreiauch wohl im Sechsachteltakte und werden sehr munter, beinahe hüpfend vorgetragen. Die erste Note eines jeden Taktes wird scharf accentuiert. Die Bewegung ist zwar geschwind, doch nicht immer im gleichen Grade."

In der 3. französischen Suite von J. S. Bach findet sich eine Anglaise mit folgendem Anfang:

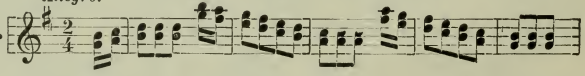
15. *Allegro.*



Die einfache dreiteilige Form ist verwendet; Hauptsatz (8 Takte), Zwischensatz (16 Takte), Hauptsatz (8 Takte).

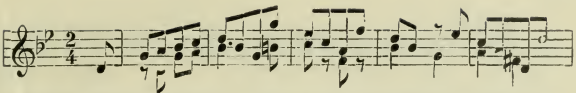
In der zweiten Sammlung der Klavierstücke von J. W. Häßler (1747—1822) ist eine Engloise mit nachstehender Oberstimme erschienen:

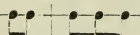
16. *Allegro.*

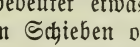


Hier liegt die zusammengesetzte dreiteilige Form zu Grunde, denn ein trioartiger Mittelsatz in G moll wird eingeführt:

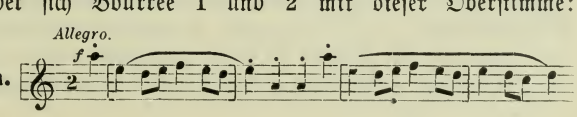
*) Johann Gottfried Walther: „Musikalisches Lexikon (1732)".

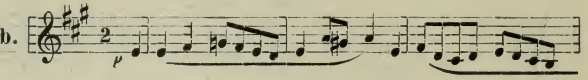
17. 

Nach diesem wird der dur-Hauptsatz wiederholt. Der Rhythmus des letzteren  war ganz spezielle Eigentümlichkeit der „Hornpipe", eines Tanzes schottischer Abkunft, der nach einem jetzt vergessenen Instrument benannt worden ist. In der Melodie enthielt dieser Tanz meist so Außerordentliches, daß Mattheson von ihm meint, man könne der Ansicht sein, „er sei von den Kapellmeistern am Norder- oder Süderpol verfertiget worden".

Die Bourrée ist ein französischer Tanz. „Das Wort (bourrer = vollstopfen) bedeutet etwas gestopftes, wohlgesetztes, das geschickter zum Schieben oder Gleiten, als zum Hüpfen und Springen ist" (Mattheson). Die Bourrée wird im $^2/_4$ oder $^4/_4$ Takt geschrieben und fängt mit einem Viertel im Auftakt an. Sie hat einen munteren Charakter, daher muß sie mäßig geschwind gespielt und ziemlich leicht vorgetragen werden. Wie die meisten Tänze hatte sie zunächst zwei Teile von 4 oder 8 Takten. Im 18. Jahrhundert ist jedoch statt dessen sehr häufig schon die zusammengesetzte dreiteilige Form verwendet worden, so daß wir es mit einer Bourrée 1 und 2 zu tun haben, welch letztere das Trio darstellt. Die Tonarten können die gleichen bleiben oder aber auch wechseln. Bisweilen wird der zweite und dritte Teil des Taktes zusammengezogen, so daß der Rhythmus  entsteht. In der 2. englischen Suite von J. S. Bach findet sich Bourrée 1 und 2 mit dieser Oberstimme:

Allegro.

18a. 

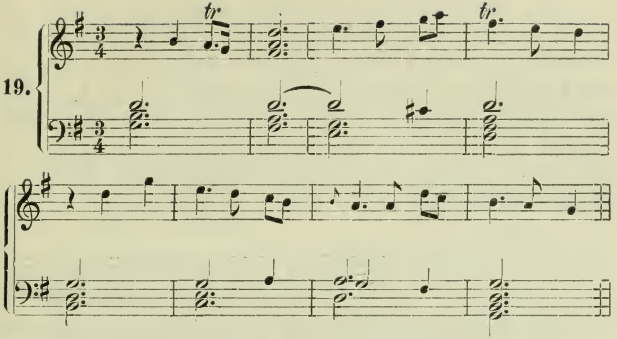


Die Branle (branler = wackeln, schlenkern) war ein Tanz „den ihrer viele, einander an den Händen führende, in die Runde tanzen“ (Walther). Häufig war er mit Gesang verbunden, so daß er in dieser Art als Rundtanz mit Gesang wohl dem Rondo nicht unähnlich war. Die Taktart ist zweizählig.

Die Canarie unterscheidet sich in nichts von der Gigue. Die Beispiele, welche dort angegeben werden, können daher ebensogut für die Canarie gelten. Türk behauptet folgendes: „Die Canarien stehen entweder im Drei- oder im Sechsachteltakte. Sie erfordern eine fast noch geschwindere Bewegung als die Giguen. Die punktierten Noten werden stark accentuiert, übrigens aber kurz abgestoßen. Diese Tonstücke sollen auf den Kanarischen Inseln entstanden sein.“ Form u. s. w. ist nach der Gigue zu bilden.

„Die Chaconne ist eigentlich ein Tanz und eine Instrumentalpiece, deren Baßsubjekt oder Thema gemeiniglich aus 4 Takten im $^3/_4$ besteht, und, solange als die darüber gesetzten Variationes oder Couplets währen, immer obligat, d. i. unverändert bleibet“ (Walther). Die Ableitung des Wortes geschieht bald nach dem italienischen Verbum ciacare = zerschmettern, bald vom persischen Schach, ja sogar von einem Familiennamen Chacon. Die Chaconne, welche wohl meist gemäßigte Bewegung hat, ist als eine Reihe von Variationen über einen Baß, der sich jetzt vorzugsweise über 8 Takte erstreckt, anzusehen. Die Zahl der Veränderungen ist oft sehr groß; so hat G. Fr. Händel eine Chaconne für Klavier in G dur mit nicht weniger als 62 Variationen geschrieben. Das Thema derselben lautet:

19.

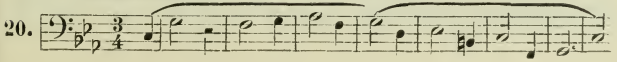


Alle nur denkbaren kontrapunktischen, rhythmischen, melodischen Bewegungen werden auf dieser Grundlage ausgeführt. Von J. S. Bach besitzen wir eine Chaconne in D moll für Violinesolo, von S. Jadassohn (1831 bis 1902) eine solche für zwei Klaviere zu 4 Händen op. 82 und von J. Brahms (1833—1897) eine solche für Orchester in dem letzten Satz der E moll-Symphonie op. 98.

Als eine Schwester oder einen Bruder der Chaconne bezeichnet Mattheson den Passacaglio (oder französisch: Passecaille). Türk sagt, daß dieser Tanz langsamer, oder wie andere wollen, beinahe ein wenig geschwinder gespielt wird als die Chaconne. Der Name bedeutet nach Walther soviel als Passe-rue d. h. einen Gassenhauer, ein Gassenlied. Für uns ist Passe-caille gleichbedeutend mit Chaconne; ein Tanz mit diesem Titel muß in Form von Variationen über einen gleichbleibenden Baß aufgebaut sein. Wohl die großartigste Passacaglia, welche existiert, ist diejenige in C moll für Orgel von J. S. Bach. Ihr Fundament lautet:

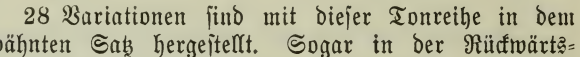
Andante sostenuto.

20.



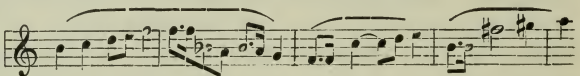
20 außerordentlich kunstreiche Variationen sind aus diesen 8 Takten herausgebildet und dann ist noch, unter Benutzung der vier ersten Takte als Thema, eine längere Fuge angefügt. Händel bildet übrigens in der 7. Suite eine Passacaglia im $^4/_4$ Takt. Auch der Verfasser dieses Buches hat den letzten Satz seines Streichquartett op. 17 als solches Tanzstück unter Zugrundelegung des folgenden Basses geschrieben:

21. *Moderato.*



28 Variationen sind mit dieser Tonreihe in dem erwähnten Satz hergestellt. Sogar in der Rückwärtsbewegung findet das Thema Verwendung:

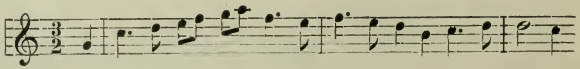
22.



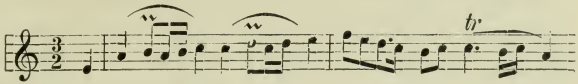
Die Courante (corrente [correre = laufen]) ist nach Walther „eine aus mehr kurzen und laufenden, als langen Noten bestehende, und im $^3/_4$ oder $^3/_2$ Takt gesetzte Melodie für Instrumente von zwei Repriſen, so eigentlich sollte getanzt werden können. Sie fängt mit einer ganz kurzen Note im Aufheben des Taktes an".

Übrigens scheint die leichtflüssige Art, die wir meist in den Couranten eines Bach finden, in früherer Zeit nicht so üblich gewesen zu sein. Behauptet doch Mattheson, daß in einer rechten Courante „die süße Hoffnung" vorgestellet wird. Er teilt als Beleg folgende Melodie einer alten Courante mit:

23.

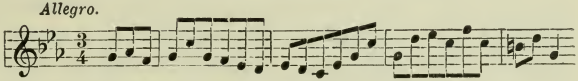


Eine Courantenmelodie von J. Ch. de Chambonnières (1620—1670) hat ähnlichen Charakter:

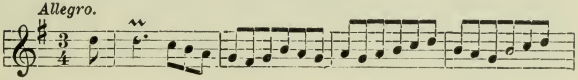
24. 

Erst nachfolgende Anfänge von Couranten zeigen uns die Beweglichkeit, welche wir dem Namen gemäß gern antreffen möchten.

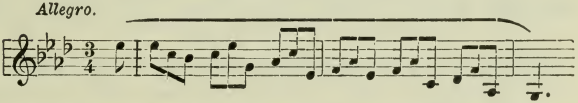
J. S. Bach: zweite französische Suite:

25. 

G. Fr. Händel: vierzehnte Suite:

26. 

J. Ph. Kirnberger (1721—1783):

27. 

Die Form war fast stets die zweiteilige, sei es, daß die beiden Teile in kleinen oder aber auch in erweiterten großen Sätzen gebildet waren. Als Tonart kann dur wie moll gewählt werden.

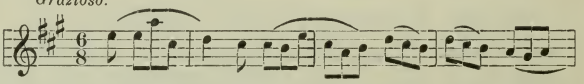
Die Folie d'Espagne wird von Türk „als ein sehr einfacher Tanz im Dreivierteltakte von ernsthaften Charakter" bezeichnet. Die Ernsthaftigkeit scheint allerdings der Benennung zu widersprechen, doch betont auch Mattheson, daß dieser Tanz „nichts weniger als eine Torheit" sei. Sulzer fordert, daß „die Harmonie höchst

einfach, ohne Dissonanzen" sei und daß das ganze Stück aus zwei Teilen, jeder von acht Takten, bestehe.

„Die Entrée, ein marschartiges einzelnes Tonstück, gewöhnlich im Viervierteltakte, erfordert, ihrem ernsthaften Charakter gemäß, eine ziemlich langsame Bewegung und einen kräftigen Vortrag" (Türk). Während derselben treten die Tänzer eines Balletts auf; sie unterscheidet sich in ihrem Charakter kaum vom Marsch, nur hat sie nicht wie letzterer ein Trio.

Die Forlane wird bei Sulzer als „ein Bauerntanz, der in Venedig unter dem gemeinen Volke gebräuchlich ist", geschildert. Die Musik dazu ist im $^6/_4$ oder $^6/_8$ Takt geschrieben. Der Name stammt von der italienischen Provinz Forli. Der Charakter der Musik dieses Tanzes mag wohl etwa ähnlich derjenigen einer Vénétienne gewesen sein, wie sie sich unter den Klavierstücken von J. Ph. Rameau (1683—1764) findet:

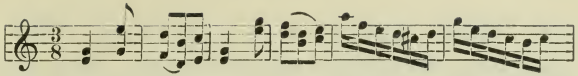
28. *Grazioso.*



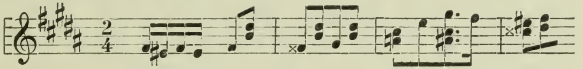
Als Form ist die kleine dreiteilige verwendet.

Die Furie wird von Türk als ein sehr geschwinder Tanz, der feurig und scharf accentuiert vorzutragen ist, angeführt. Ihre Taktarten sind Ganzer- oder Dreiviertelteltakt. In neuerer Zeit wird ein sehr erregt bewegter böhmischer Tanz, als Furiant bezeichnet, in der Musik verwendet.

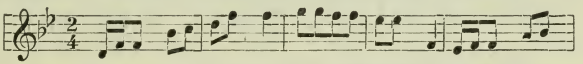
„Die Gaillarde (Gagliarda quasi Valiarda, vom Lateinischen validus = stark) ist ein lustiger Tanz, dessen Komposition fast allezeit im Tripeltakt gesetzt ist" (Walther). Die Form kann zwei- oder dreiteilig sein. Ein treffliches Beispiel gibt Christoph Nichelmann (1717—1762):

29. 

Der Galopp (galopper = schnelllaufen) ist ein Tanz der neueren Zeit. Er kennzeichnet sich als ein sehr rascher Rundtanz im $^2/_4$ Takt, der vorzugsweise ohne Auftakt beginnt. Die zusammengesetzte dreiteilige Form wird bevorzugt, wenn natürlich auch die einfach dreiteilige möglich ist. A. Rubinstein (1829—1894) hat ein hervorragendes Musikstück dieser Art in seinem op. 14 veröffentlicht. Da diese Komposition als Vortragsstück zu gelten hat und nicht zum Aufspielen beim Tanze dienen soll, sind Freiheiten, d. h. Wechsel des Tempo, benutzt. Die Hauptmelodie lautet:

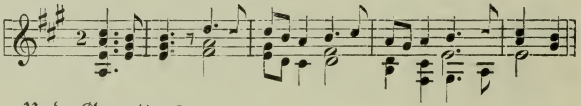
30. 

In der Wiener Tanzmusik ist Galopp gleich einer schnellen Polka. Eduard Strauß hat seinen bekannten Tanz „Bahn frei op. 45" als schnelle Polka (Galopp) bezeichnet. Derselbe beginnt in folgender Art:

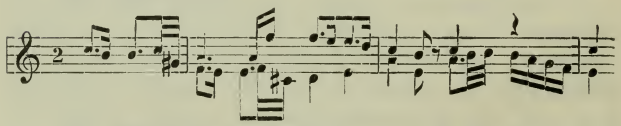
31. 

Die Gavotte, welche zum Singen, zum Spielen und zum Tanzen eingerichtet wurde, soll ihren Namen von einer französischen Bergnation, den Gavots, in der Landschaft Gap erhalten haben. Wir kennen die Gavotte nur noch als Instrumentalstück im geraden, meist alla Breve Takt, so daß beim Taktschlagen in jedem Takt nur zwei Zeiten angegeben werden. „Das ganze Stück wird in zwei Teile, jeder von acht Takten, eingeteilt. Es fängt im Auftakt oder in der zweiten Zeit mit dem dritten Viertel an und hat seine Abschnitte von zwei zu

zwei Takten: Die geschwindesten Noten sind Achtel“ (Sulzer). Die Viertel können aufgelöst oder zusammengezogen werden; auch an der strengen Einteilung von acht zu acht Takten wird meistens nicht mehr festgehalten. Die zweiteilige Form mußte schon zeitig der zusammengesetzten dreiteiligen weichen, d. h. zwei Gavotten wurden miteinander verbunden, von denen die zweite als Trio zu gelten hat. Dieses Trio wurde ehedem meist in der Tonart der ersten Gavotte geschrieben oder vertauschte höchstens dur mit moll derselben Tonstufe. Heutigestags kann man jede verwandte Tonart für die Gavotte 2 wählen, nach welcher zur Abrundung des Tonstückes Gavotte 1 stets zu wiederholen ist. Daß übrigens auch schon früher allerhand Rhythmen und kleinere Notenwerte als Achtel Verwendung fanden, ersieht man aus einer Gavotte von Rameau, welche dessen Oper „Castor und Pollux“ entnommen ist. Die Gavotte 1 beginnt daselbst:

32. 

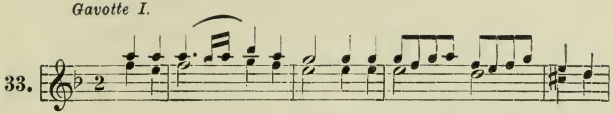
Und Gavotte 2:



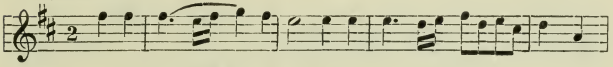
Die Gavotten in den Suiten von J. S. Bach sind unübertreffliche Muster für diese Tanzart. Wie reizend ist beispielsweise der betreffende Satz aus der 6. englischen Suite (D moll), wo dem Hauptsatz wie dem Mittelsatz das gleiche Motiv zugrunde liegt:

Gavotte I.

33.



Gavotte II.

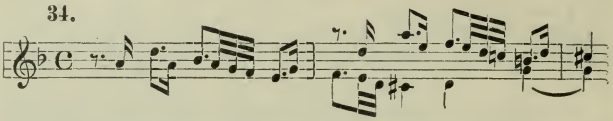


Gavotte 2 ist von Bach nach Art einer Musette (siehe darunter) gesetzt, d. h. die Harmonien sind orgelpunktartig über einem liegenden Baß aufgebaut. Auch in neuerer Zeit ist die Gavotte als selbständiges Instrumentalstück häufig verwendet worden. Ich erinnere nur an op. 25, No. 1 von Eugenio Pirani (1852 geb.), op. 14 von Giovanni Sgambati (1843 geb.), op. 129 von Carl Reinecke (1824 geb.) und Emoll von Eduard Silas (1827 geb.). In all diesen Werken ist die zusammengesetzte dreiteilige Form benutzt.

Die Gigue. Mattheson rechnet eine ganze Reihe von Tänzen zu der Gigue; er unterscheidet zwischen gewöhnlicher Gigue, der Loure, der Canarie und der Giga. Die Bezeichnung Gigue wird, nach Walther, entweder von Giga, welches ein Spottname für eine Fiedel (ihrer früher schinkenähnlichen Form wegen) war oder von giguer (= mit den Beinen „schlenkern") abgeleitet. In früherer Zeit wird die Gigue als ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonstück von $^3/_8$, $^6/_8$ oder auch $^{12}/_8$ Takt erklärt. „Ihr Charakter ist größtenteils Fröhlichkeit, folglich muß die Bewegung geschwind sein." Die Form wird zweiteilig gebildet, und zwar sind zwei Teile von je acht Takten zu beobachten. Wie bei der Loure, so findet sich auch bei der Gigue häufig ein Unterteilungsrhythmus:

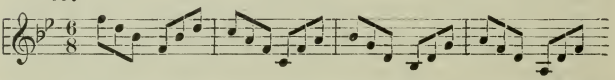
Doch ist derselbe kein Erfordernis. Ja, nicht einmal die Unterdreiteilung erscheint in späterer Zeit als Bedingung. Findet sich doch bei J. S. Bach in der ersten französischen Suite eine Gigue mit folgendem Anfang:

34.



Die leichtflüssige Art der Gigue dokumentiert sich sehr gut in einem Klavierstück von Gottlieb Muffat (1690—1770):

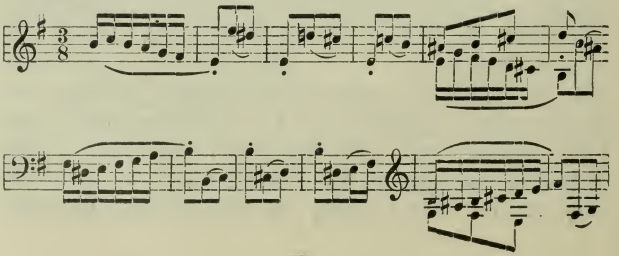
35.



Die Giguen in den Klaviersuiten von J. S. Bach sind meistens kunstreicher gearbeitet. Sehr gern beginnt dieser Schlußsatz der Suite fugenartig. Der zweite Teil (die Gigue ist, wenn auch stark erweitert, zweiteilig gebildet) verarbeitet die Umkehrung des ersten Eintrittes.

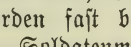
Z. B. englische Suite No. 5, Anfang des 1. und 2. Teiles:

36.



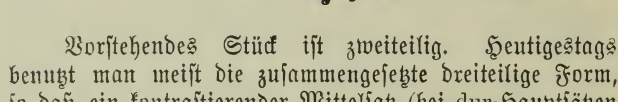
Die zweiteilige Form wird aber nicht nur erweitert, sie wird auch bisweilen ganz aufgegeben und dafür eine Art von Sonatenform gesetzt, welche in der G moll-Gigue der 9. Klaviersuite von G. Fr. Händel 143 Takte umfaßt und in der D moll-Gigue von F. W. Häßler deren 205 aufweist.

„Die Loure wird langsam, ernsthaft und kräftig vorgetragen. Die punktierten Noten dürfen nicht abgesetzt werden. Gewöhnlich fangen diese im Dreiviertel-, seltener im Sechsvierteltakte gesetzten Tonstücke mit einem Achtel und Viertel: im Auftakte an. Doch ist dies nicht immer der Fall. Mattheson nennt die Loure eine Art langsamer Giguen" (Türk). Ein Beispiel für das in Frage stehende Tanzstück findet sich in der 5. französischen Suite von J. S. Bach. Die Form ist zweiteilig.

Der Marsch. „Zweck desselben ist ohne Zweifel, diejenigen, die einen Zug machen, aufzumuntern und ihnen auch die Beschwerlichkeit desselben zu erleichtern" (Sulzer). Von jeher ist die Musik bei aller Art körperlicher Arbeit als Aufmunterung verwendet worden. Wir finden beispielsweise, daß sich das Schiffsvolk das Ziehen beladener Kähne gegen den Strom durch Singen erleichtert. Die Züge der Krieger werden fast bei allen Völkern mit Musik begleitet. Der Soldatenmarsch ist heutigestags entschieden die vorwiegende Marschart. Als Tonart wird nicht mehr, wie in früherer Zeit, unbedingt das dur gefordert. Als Taktart mag $^4/_1$ oder $^2/_2$ vorwiegen. Punktierte Noten  haben etwas Belebendes. Doch findet außer bei kriegerischen Zwecken der Marsch bei festlichen Aufzügen, Balletts u. s. w. Verwendung. Je nach der Bestimmung des Marsches wird eine ruhigere

oder schnellere Bewegung vorhanden sein. Ein Beispiel eines älteren Marsches findet sich in Rameaus Oper „Castor und Pollux“:

37.

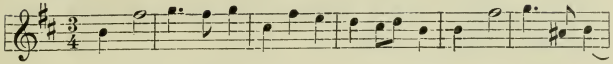


Vorstehendes Stück ist zweiteilig. Heutigestags benutzt man meist die zusammengesetzte dreiteilige Form, so daß ein kontrastierender Mittelsatz (bei dur-Hauptsätzen gern in der Unterdominanttonart stehend) eingefügt wird. Selbst Märsche mit 2 Trios (Mendelssohn [1809—1847]: Hochzeitsmarsch) kommen vor. Die Form ist in der reinen Formenlehre unter „Übergangsformen“ nachzuschlagen. Beispiele für die Märsche anzuführen erscheint überflüssig, da sich solche allenthalben mit der größten Leichtigkeit finden lassen.

Das Menuett (Minuetto) ist nach Türk „ein Tanzstück von edlem, reizendem Charakter, im Dreivierteltakte (seltener im $^3/_8$), wird mäßig geschwind gespielt und gefällig, aber ohne Verzierungen vorgetragen“. In späterer Zeit ist die Bewegung nicht mehr mäßig geschwind, sondern langsam, gravitätisch. Die zweiteilige Form (zwei Teile von je acht Takten) ist wohl nur in der frühesten Zeit verwendet worden. Schon Sulzer berichtet, daß man zum Spielen Menuette von 16, 32 und gar von 64 Takten mache, und daß man dem in der Regel zweistimmigen Hauptsatz einen Mittelsatz (Menuett 2), der durchaus dreistimmig gehalten ist, daher im vollsten Sinne die Bezeichnung Trio verdient, folgen lasse. Nach Walther stammt das Menuett aus Poiton und hat seinen Namen von den behenden und kleinen Schritten bekommen; denn

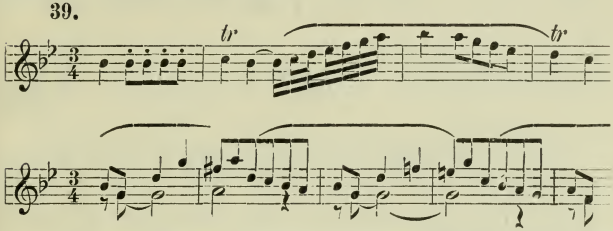
menu heißt klein. Mattheson führt nachstehende Melodie als charakteristisch für das Menuett an:

38.



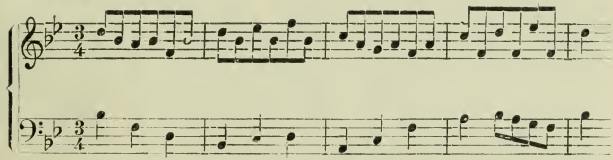
Von G. Muffat besitzen wir ein Menuett mit Trio, dessen Anfänge wie folgt lauten:

39.

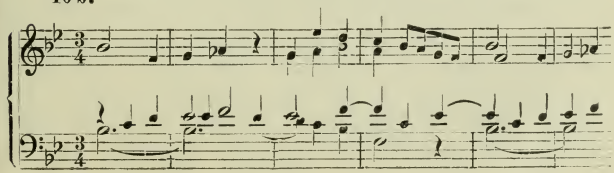


In den Suiten und Partiten von Bach finden sich Menuette mit und ohne Trio. Im ersteren Falle ist der Hauptsatz zweistimmig, das Trio dreistimmig, z. B. in der Partita I (B dur):

40a.

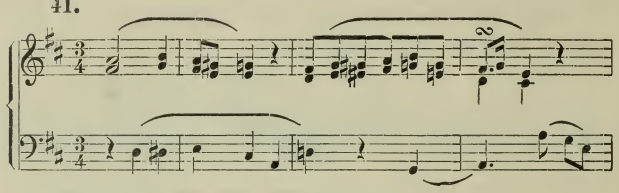


40b.



Ein reizendes Menuett, das sowohl hinsichtlich der Melodie wie Harmonie außerordentlich bemerkenswert ist, steht unter den zwölf Klavierstücken von W. A. Mozart (1756—1791). Die Form ist einfach dreiteilig. Der Anfang lautet:

41.



Die wohl populärste Menuettmelodie, d. h. diejenige aus Mozarts Don Juan, ist, wie Otto Jahn in seiner Mozartbiographie nachweist, einer spanischen Fandangomelodie entlehnt.

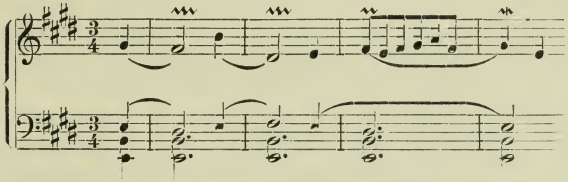
In der Zeit unserer Klassiker hat das Menuett in die Sonate Eingang gefunden und ist dann sowohl in der Klaviersonate wie in den Kammermusikwerken und Symphonien häufig benutzt worden. Die Form ist meistens die zusammengesetzte dreiteilige. Der eigentliche Menuettcharakter geht in vielen Fällen vollständig verloren, und obwohl Sätze als Menuett bezeichnet sind, machen sie den Eindruck eines Scherzo. In neuerer Zeit sind selbständige Klavierstücke häufig als Menuett komponiert. Eines der besten Werke dieser Art ist das G dur-Menuett op. 17, No. 2 von M. Moszkowski (geb. 1854).

Wie bei der Gavotte so ist auch beim Menuett das Trio gern als Musette gesetzt. Musetta bedeutet eigentlich ein Instrument, die Sackpfeife (Dudelsack). Der Name des Instrumentes ist auf das Tonstück, welches man darauf spielt, übergegangen. Meistens haben die selbstständigen Musetten einen pastoralen Charakter und sind

im $^6/_8$ Takt gesetzt; sie sind ruhige Bauerntänze mit einschmeichelnder Melodie. Das eigentümliche Merkmal, daß ein (oder mehrere) Baßton gleichmäßig liegen bleibt, findet dann auch bei anderen Tanzstücken, vorwiegend in deren Mittelsätzen (Trios), Verwendung und man bezeichnet dieselben deshalb mit à la Musette.

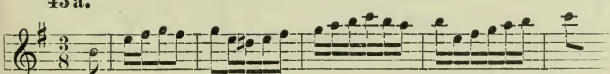
Bei J. Ph. Rameau beginnt eine Musette in nachstehender Weise:

42.

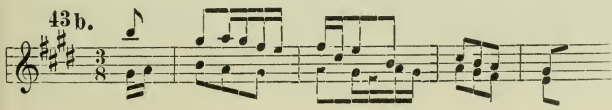


„Passepied, von passer = fortgehen und pied = der Fuß, ist ein gar geschwinder französischer Tanz, im $^3/_8$ oder $^6/_8$ Takt gesetzt, fängt mit einem Achtel im Aufheben des Taktes an, hat 3—4 Reprisen, davon die dritte ganz kurz und tändelnd pflegt eingerichtet zu werden" (Walther). In der 5. englischen Suite von J. S. Bach findet sich ein Passepied, welches in der Art komponiert ist, daß es sich in ein Passepied 1 und 2 sondert. Ersteres ist en Rondeau gesetzt, letzteres hat als Trio zu gelten. Die Anfänge beider Teile folgen hier:

43a.

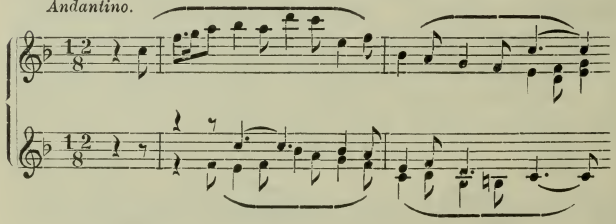


43b.



Pastorale bedeutet wohl einerseits eine kleine Schäferoper, doch wird darunter auch ein Tanzstück verstanden, von dem Mattheson verlangt, „daß es sein Kennzeichen findet in einer naiveté, welches eine ungeschminkte, angeborene und doch angenehme Einfalt bedeutet.“ Taktart ist $^{6}/_{8}$ oder $^{12}/_{8}$; die Melodie ist lieblich einfach, einschmeichelnd zu halten, der Rhythmus gleicherweise einfach, nicht aufdringlich, so daß der Tanz wie ein Hirtenlied anmutet. Die treffendsten Beispiele finden sich in Händels „Messias“ und Bachs „Weihnachtsoratorium“. Mit dem Pastorale gleichgebildet erscheint die Sicilienne. „Ein Siciliano (alla Siciliana) wird schmeichelnd vorgetragen und in einer sehr gemäßigten Bewegung gespielt. Diese Tonstücke sind größtenteils im $^{6}/_{8}$ Takte gesetzt. Die häufig vorkommenden punktierten Noten dürfen nicht abgestoßen werden“ (Türk). So steht in den Klavierstücken von Domenico Scarlatti (1685—1757) folgendes Siciliano, das wie ein Pastorale klingt:

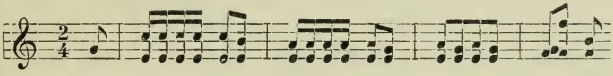
44.



Die Pavane (Paduana), aus Padua stammend, war ein gravitätischer Tanz im geraden Takt, dem gewöhnlich ein schneller Tanz (etwa die Galliarde) als Abschluß folgte. Die Form war wohl meist zweiteilig.

Von den polnischen Tänzen ist heutigestags der populärste die Polka. Dieser Tanz in ruhigerer Fassung findet sich bei allen slavischen Völkern. Das Tempo dieses auch in Deutschland so verbreiteten Rundtanzes wird jetzt verhältnismäßig rasch genommen. Die Art der melodischen Bewegung kann man aus dem Anfang der bekannten „Sängerlustpolka" op. 328 von Johann Strauß (1825—1899) ersehen.

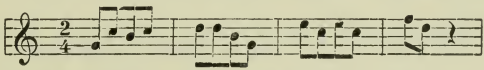
45.



Die Form ist zusammengesetzt dreiteilig; der trioartige Mittelsatz steht wie bei den Märschen meist in der Unterdominanttonart. Die eigentlich böhmische Polka geht langsamer und weist fast nie einen Auftakt auf. Schon dadurch, daß innerhalb der Melodie häufig nur eine gleichmäßige Achtelbewegung vorhanden ist, wird das Gefühl größerer Behaglichkeit wachgerufen.

So z. B. bei Fr. Smetana (1824—1884):

46.



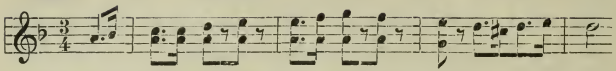
Große Ähnlichkeit mit der Polka besitzt das Schottisch (Écossaise), das eigentlich im dreizähligen Takt gehalten war, heutigestags aber wie die Polka den $^2/_4$ Takt erhält.

Die Polka-Mazurka ist ein gemäßigter Tanz im $^3/_4$ Takt, der, ähnlich der Polka, vorzugsweise nach der zusammengesetzten dreiteiligen Form gebildet wird. Wie bei der Mazurka selbst wird gern ein Unterteilungsrhythmus:

verwendet.

Z. B. Eduard Strauß op. 66: „Serenade", Polka-Mazur:

47.

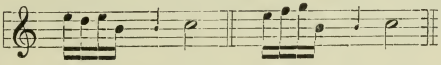


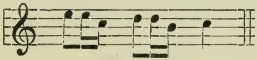
Die Mazurka (Mazur, Masurisch) ist ein Tanz im $^3/_4$ (oder $^3/_8$) Takt, welcher eine ruhigere Bewegung als der Walzer hat, von diesem sich außerdem durch Einführung von Unterteilungsrhythmen unterscheidet. Der bei der Polka-Mazurka angeführte Rhythmus ist in der Mazurka gar oft zu finden, doch wird der Accent ebensogern auf den dritten Taktteil gelegt. Fr. Chopin (1809—1849) hat uns ja in seinen Mazurken eine große Zahl herrlicher Beispiele für diesen Tanz hinterlassen. Es genügt, auf diese Kompositionen, welche die verschiedenartigsten Formen bringen, zu verweisen.

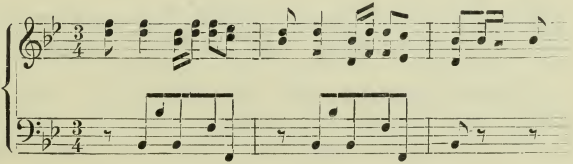
Von andern polnischen Tänzen sei noch des Krakowiak gedacht, der im $^2/_4$ Takt geschrieben wird, mäßiges Tempo besitzt und gern den Rhythmus einführt.

Die Polonaise bewegt sich im langsamen $^3/_4$ Takt. J. Fr. Reichardt sagt von ihr in seinem Kunstmagazin (1782): „Der lange Dreivierteltakt, die vielen synkopierten Noten, der oft freie und schnelle melodische Gang, die häufigen starken Accente, all das macht einen gar auffallenden Kontrast mit dem schnell und oft wechselnden Forte und Piano und mit den unvorbereiteten kurzen Schlußfällen auf dem zweiten sogenannten schlechten Taktteil des letzten Taktes. Ja, die melodische Schlußnote wird eigentlich erst auf dem letzten, also schlechtesten Taktteil und zwar nur sehr schwach gehört, denn der Vorschlag

vor der letzten Note bekommt den Accent, und die letzte Note selbst wird so kurz abgezogen, daß man sie fast gar nicht hört." Sulzer führt noch weiter aus: „Die Polonaise fängt allzeit mit dem Niederschlag an." Der Schluß eines jeden Teiles geschieht bei dem zweiten Viertel, das von dem Semitonio modi vorgehalten wird, nämlich so:

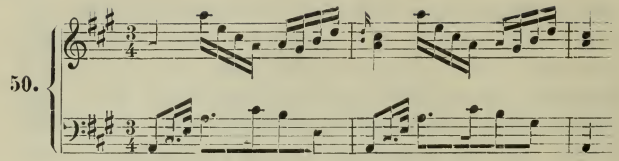
48. 

„In einer echten Polonaise sind niemals zwei Sechzehntel an eine Achtelnote angehängt, auf folgende Art:  Und dieser Gang ist der deutschen Polonaise eigentümlich." Von dem in neuerer Zeit fast stets üblichen Rhythmus wird nie etwas in diesen älteren Erklärungen erwähnt. Er findet sich in den Mustern, die sich anführen lassen, auch nicht vor. Reichardt druckt eine Polonaise von Grabowiecki mit nachstehendem Anfang ab:

49. 

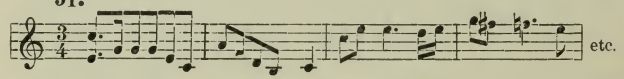
In den Handstücken von J. W. Häßler steht folgende Polonaise:

50.



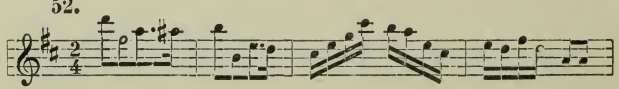
Die Form dieser älteren Stücke ist entweder die zweiteilige, einfach oder zusammengesetzte dreiteilige. In der neueren Zeit werden die Polonaisen wie die Märsche regulär mit einem Trio versehen, welches entweder in der Unterdominant- oder Paralleltonart steht. Herrliche Beispiele bilden die Polonaisen von Fr. Chopin. Der Anfang eines in Polen außerordentlich beliebten Stückes, der sogenannten Kosciuszki-Polonaise, soll hier nachfolgen:

51.



Der Rheinländer erweist sich als eine langsame Art Polka. Als Form wird gern die zusammengesetzte dreiteilige gewählt. Der Anfang eines Rheinländers von Franz Abt (1819—1885) mag die Art und Weise der Melodiebildung, wie sie bei diesem Tanz üblich ist, dartun:

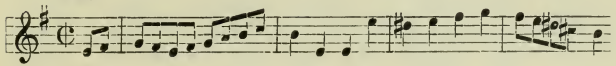
52.



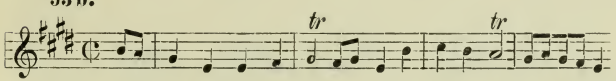
Das Rigaudon wird von Mattheson als ein Zwitter von Gavotte und Bourrée bezeichnet. Es wird im Alla breve-Takt gesetzt und fängt mit dem vierten Viertel an: Die Bewegung ist lebhaft und fröhlich. Die Form scheint

(nach Mattheson) einfach dreiteilig gewesen zu sein. Wir sind jetzt gewohnt, wie die meisten Tanzstücke, so auch das Rigaudon mit einem triopartigen Mittelsatz zu bilden. Auch folgendes Rigaudon (Minore) von J. Ph. Rameau besitzt in einem Maggiore ein Gegenstück:

53a.



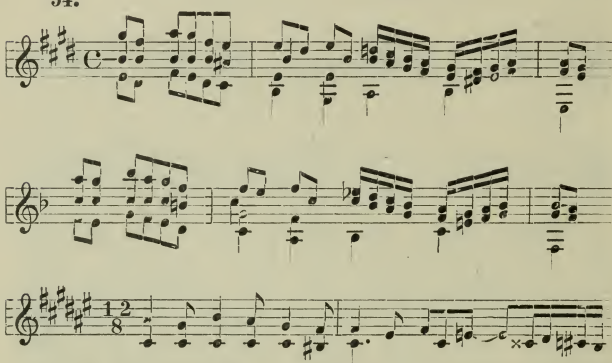
53b.



Rondo haben wir schon in der reinen Formenlehre als Bezeichnung für eine Form angetroffen. Von Haus aus ist das Rondo ein Tanz gewesen und zwar ein Rundtanz mit Gesang, bei welchem ein Hauptsatz vom Chor vorgetragen wurde, während die mit diesem Hauptsatz abwechselnden Seitensätze Solosängern anheimfielen. Die Taktart wird bei Walther als zwei- oder dreizählig angegeben, so daß wohl schon frühzeitig die Erinnerung an den eigentlichen Tanz geschwunden gewesen ist, und nur noch die Anordnung der Melodien als Eigentümlichkeit des Rondo Verwendung fand. Jeder beliebige Tanz wurde en Rondeau gesetzt. Türk definiert: „Das Rondo ist ein einzelnes Tonstück, worin ein kurzer Hauptsatz von einem zärtlichen, munteren, tändelnden u. s. w. Charakter zugrunde liegt. Nach jedem Zwischensatze (Couplet), deren ein Rondo oft zwei, drei und mehrere hat, wird der Hauptsatz wiederholt. Daß dieses nicht immer im Hauptton selbst geschehen müsse, sondern in verschiedenen Nebentönen stattfinde, hat Ph. E. Bach (1714—1788) in seinen Rondos gezeigt." Ein Klavier-

stück dieses Meisters, als Rondo bezeichnet, hat nachstehenden Hauptsatz; die weiter angegebenen Mittelsätze (Couplets), welche mit dem Hauptsatz abwechseln, sind aus demselben heraus entwickelt:

54.



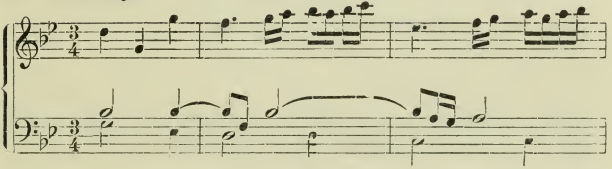
Zur Kenntnisnahme der jetzigen Art, die Rondoform herzustellen, ist das betreffende Kapitel in der „reinen Formenlehre" nachzuschlagen. Die Couplets werden heutigestags thematisch selbständig geschaffen.

Saltarello (saltare = springen) ist ursprünglich in Italien die Bezeichnung für den zweiten schnellen Teil eines Tanzes, für den Nachtanz (proportio), in Deutschland auch Springtanz, gewesen. Dabei wurde dieselbe Melodie, welche vorher im langsameren zweiteiligen Takt da war, im dreiteiligen Takt lebhaft bewegt wiedergebracht. Heutigestags wird unter Saltarello vorwiegend ein italienischer Nationaltanz verstanden, welcher rasch und hüpfend ausgeführt wird und im $^{6}/_{8}$ Takt geschrieben ist.

„Die Sarabande, ein vorzüglich in Spanien üblicher Tanz im Dreizweitel- oder Dreivierteltakte, hat einen ernsthaften, mit Würde und Ausdruck verbundenen Charakter und erfordert daher, außer dem schweren Vortrage, eine ziemlich langsame Bewegung" (Türk). Mattheson unterscheidet zwischen Sarabande zum Singen, Spielen und Tanzen und sagt dazu, daß die Tanzsarabande sich „in engerer und doch dabei viel hochmütigerer Verfassung befindet, als die übrigen ihres Geschlechtes; daß sie keine laufenden Noten zuläßt, weil die Grandezza solche nicht leiden kann, sondern ihre Ernsthaftigkeit steif und fest behält."

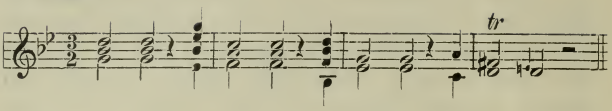
Häufig findet sich der Rhythmus vor, doch ist derselbe keineswegs Bedingung. So läßt eine Sarabande von Domenico Zipoli (geb. 1675) nichts davon merken:

55. *Largo.*



In der Suite bildet die Sarabande einen Hauptbestandteil, und so weisen die Suiten von J. S. Bach und G. Fr. Händel eine große Zahl herrlichster Muster dieses Tanzes auf. Die Saraband en von Händel erscheinen in ihrer großen Einfachheit, Natürlichkeit und in ihrer dabei zutage tretenden majestätischen Ruhe als ganz unvergleichliche Musikstücke. Man denke nur an die Sarabande aus der 7. Klaviersuite in G moll:

56.



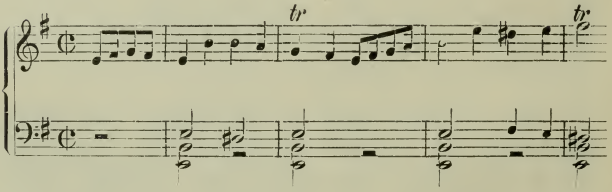
Schottländer siehe Polka.

Siciliano siehe Pastorale.

Bei dem Tambourin ist es ähnlich wie bei der Musette gegangen. Der Name des Instrumentes, mit welchem das Tanzstück begleitet wurde, ist auf das Tonstück selbst übergegangen. Tambourin ist ursprünglich Bezeichnung für eine Handtrommel, welche mit Schellen versehen ist. Türk sagt zur Charakterisierung des Tanzstückes: „Das Tambourin hat, bei seinem größtenteils nur eintönigen Basse, einen munteren Charakter und erfordert daher einen leichten Vortrag. Die Bewegung muß ziemlich geschwind genommen werden."

Bei J. Ph. Rameau findet sich ein reizendes Beispiel, das nachstehenden Anfang hat:

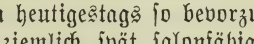
57.

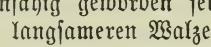


Der Baßton e wird durch das ganze Stück hindurch beibehalten. Man beachte die große Ähnlichkeit dieses Tanzes mit der früher mitgeteilten Musette desselben Meisters.

Die Tarantella ist ein im Neapolitanischen heimischer Tanz im raschen $^6/_8$ Takt, der als Musikstück große Ähnlichkeit mit dem Saltarello aufweist. Auch die Verwandtschaft dieses Tanzes mit der leichtflüssigen Art der Gigue ist groß. Als Form wird gern die zusammengesetzte dreiteilige verwendet. Als hervorragende Beispiele möchten die Tarantella op. 27 von Moritz Moszkowsky (geb. 1854) und diejenige von Jean Louis Nicodé (geb. 1853) aus dessen op. 13 angeführt werden.

Der Walzer, oder wie er in seiner langsameren Form genannt wird, der Ländler, ist ein Rundtanz von angenehmem, heiterem Charakter im dreizähligen Takt. Die älteren Lehrbücher sagen nichts oder so gut wie nichts nichts über diesen heutigestags so bevorzugten Tanz. Er mag wohl erst ziemlich spät salonfähig geworden sein. Das rhythmische Motiv des älteren, langsameren Walzers

erweist sich als  , während das-

jenige des sogen. Wiener Walzers 

ergibt. Kleine rhythmische Unterteilungen sind dabei natürlich möglich; nur dürfen dieselben nicht so ausfallen, daß der zweite Taktteil dadurch hervorgehoben wird, da die Betonung dieser Zählzeit eine Eigentümlichkeit der Mazurka ist. Die Form kann zwei- oder dreiteilig sein; doch auch als Rondo oder in einer Übergangsform kann man einen Walzer bilden. Bei den Wiener Walzern, deren wir von Lanner, Strauß u. s. w. eine große Zahl besitzen, werden fünf oder sechs Walzer zu einem Ganzen vereinigt, dem eine Einleitung vorausgeht und ein längeres Finale mit Zurückgreifen auf frühere Themen als Abschluß folgt. Die Walzer Chopins sind typisch für die Art und Weise, diesen Tanz als

reines Instrumentalstück zu benutzen, geworden. Allerdings treten hier und da in den Walzermelodien bei Chopin Unterteilungsrhythmen auf, welche mehr auf eine Mazurka als auf einen Walzer hindeuten. Doch sind das Nebensächlichkeiten, welche für die Gestaltung des Ganzen nicht von Belang sind. Die Tänze Chopins sind so außerordentlich populär, daß es als überflüssig erscheint, Einzelheiten hier davon anzuführen.

Der Kontertanz, ein von Haus aus englischer Tanz, ist heutigestags in zwei Arten bekannt, als Française und als Quadrille. In beiden Fällen tanzt man im Karree. Die Musik zur Quadrille zerfällt in sechs Abteilungen, sogenannte Touren. Jede Tour ist gewöhnlich aus 4 Teilen zu je 8 Takten gebildet. Die Namen der einzelnen Abteilungen sind: 1. Pantalon $^6/_8$ Takt, 2. Été $^2/_4$ Takt, 3. Poule $^6/_8$ Takt, 4. Trénis $^2/_4$ Takt, 5. Pastourelle $^2/_4$ Takt, 6. Finale $^2/_4$ Takt. Da zur Herstellung einer solchen Tanzmusik viele Melodien notwendig sind, reiht man gern, wie bei einem Potpourri, bekannte Melodien aus einer Operette oder gar einer Oper aneinander. So gibt es eine Fledermaus-Quadrille von Johann Strauß, eine Fatinitza-Quadrille von Eduard Strauß; Hans von Bülow hat nach Motiven aus H. Berlioz' Oper „Benvenuto Cellini" eine Quadrille zusammengestellt, und Arthur Friedheim gar eine solche nach Themen aus Werken Richard Wagners veröffentlicht.

Wie die Kontertänze eine Zusammenstellung von verschiedenen Touren sind, so ist das Ballett (ballo = Tanz) eine Aneinanderreihung von Tänzen. In vielen Opern sind solche Ballette eingeschoben, die wie ein Intermezzo anzusehen sind, weil durch sie auf kürzere oder längere Zeit der Gang der Handlung unterbrochen

wird. Die Tänze, welche dabei Verwendung finden, sind meist Phantasietänze, deren Vorführung dem Solopersonal oder dem Ballettkorps des Theaters überlassen ist. Wie bei allen cyklischen Formen, so muß auch beim Ballett für Abwechselung namentlich hinsichtlich des Rhythmus Sorge getragen werden. Als reizender Beispiele solcher Ballettmusiken sei derjenigen aus der Oper „Ali Baba" von Luigi Cherubini (1760—1842) und derjenigen aus „Feramors" von Anton Rubinstein (1829—1894) gedacht.

Andererseits wird unter Ballett aber auch ein selbstständiges Bühnenstück, bei welchem eine Handlung durch Tanz und Pantomime dargestellt wird, verstanden. Wohl eines der bekanntesten und besten Werke dieser Art ist „Coppelia" von Leo Delibes (1836—1891); ferner sei an die „Puppenfee" und „Wiener Walzer" von Joseph Bayer (geb. 1852) erinnert.

Eine kürzere Ballettmusik der ersteren Art ist etwa identisch mit einer Suite für Orchester, da ja die Auswahl der Tänze, welche in der Suite zusammengestellt werden, dem Komponisten vollständig überlassen bleibt. Wurde im 18. Jahrhundert die Suite mit Vorliebe für Klavier oder doch wenigstens nur wenige Instrumente gesetzt, so finden sich in neuerer Zeit Suiten für allerhand Instrumentalkombinationen.

Eine größere Zahl von Orchestersuiten hat Franz Lachner (1803—1890) veröffentlicht; Georges Bizet (1838—1875) hat deren vier (L'Arlésienne 1 und 2, Roma und Jeux d'enfance) herausgegeben. In neuerer Zeit werden viel die beiden „Peer Gynt"-Suiten von Eduard Grieg (geb. 1843) gespielt.

In den zuletzt erwähnten Orchestersuiten haben wir es nicht ausschließlich mit Tanzstücken zu tun. Es wurde

schon zu Anfang dieses Kapitels darauf aufmerksam gemacht, daß in der Suite auch mancherlei Phantasiestücke, welche allerdings in der Bildung und im Charakter häufig den Tanzstücken sehr ähnlich sind, Verwendung finden können. All dieser Phantasie- und Charakterstücke soll nun in der Folge gedacht werden.

3. Die Serenade.

Serenade bedeutet zunächst eine Abendmusik, welche vokaler wie instrumentaler Natur sein kann. Dann aber wird darunter eine Zusammenstellung mehrerer in sich abgeschlossener Tonstücke zu einem Ganzen verstanden. Die Serenade ist demnach wie die Suite Bezeichnung für eine Folge von Tonstücken (cyklische Form), ohne aber wie diese den Wert auf Aneinanderreihung von Tanzstücken zu legen. Phantasiestücke aller Art können hier Eingang finden. In früherer Zeit wurde die Suite vorzugsweise für ein Instrument allein, die Serenade für mehrere Instrumente oder kleines Orchester (Bläser oder Bläser und Streicher) gesetzt. Von der Sonate unterscheidet sich die Serenade fast stets durch die größere Zahl der zusammengestellten Sätze und die einfachere Bildung derselben. Bemerkt sei noch, daß gleichbedeutend mit Serenade die Bezeichnungen Divertimento (= Belustigung, Erholung) und Cassation (= Abschied) gebraucht worden sind.

Zu Mozarts Zeiten waren die Serenaden zunächst nicht Instrumentalstücke für den Konzertsaal; man führte sie wirklich am Abend auf öffentlichen Plätzen für das große Publikum auf. „Auch wurde die alte Sitte, Ständchen vor den Fenstern derjenigen zu bringen, welchen man

Neigung oder Verehrung bezeigen wollte, fleißig geübt, besonders war es üblich, den Namenstag auf diese Art zu feiern; da man wo möglich neue Stücke bei solchen Gelegenheiten zu produzieren suchte, fanden die Komponisten dadurch vielfache Beschäftigung (Jahn: Mozart)." Wir besitzen eine große Zahl Serenaden aus der Feder Mozarts. Zur Belehrung über die Tonstücke, welche bei Zusammenstellung einer Serenade benutzt wurden, und über die Instrumente, welche diese Kompositionen auszuführen hatten, sei nachstehender Werke Mozarts und anderer Meister Erwähnung getan:

W. A. Mozart: Serenade in D dur (1774) für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner:

a) Allegro assai,
b) Andante; mit obligater Violine und Flöten,
c) Allegro (ebenso),
d) Menuetto; das Trio mit obligater Violine,
e) Andante; Flöte, Oboe, Fagott, 2 Hörner obligat,
f) Menuetto; das Trio mit obligater Flöte,
g) Andantino und Allegro.

W. A. Mozart: Divertimento in F dur (1776) für Streichquartett und 2 Hörner:

a) Allegro, b) Andante, c) Menuetto, d) Adagio, e) Menuetto, f) Andante und Allegro assai.

L. van Beethoven (1770—1827): op. 25, Serenade in D dur für Flöte, Violine und Bratsche:

a) Entrata Allegro,
b) Tempo ordinario d'un Menuetto,
c) Allegro molto,
d) Andante con Variazioni,
e) Allegro scherzando e vivace,
f) Adagio,
g) Allegro vivace.

J. Brahms (1833—1897): op. 16, Serenade in A dur für kleines Orchester (ohne Violinen):

a) Allegro, b) Scherzo, c) Adagio, d) Menuetto, e) Rondo.

Wie man sieht, ist von eigentlichen Tanzstücken das Menuett allein ständig vertreten. Die übrigen Teile sind Phantasiestücke, welche nur mit Tempobezeichnungen versehen sind. Der Charakter derselben kann beliebig gewählt sein, wie auch die Formgebung ganz dem Ermessen des Komponisten anheimgestellt bleibt. Jede der in der reinen Formenlehre vorgetragenen Anordnungen ist einführbar, wenn auch wohl die einfacheren Bildungen für das liebenswürdige Gebaren der Serenade angezeigter sind.

Besteht nun bei der Auswahl und beim Zusammenfügen der einzelnen Teile der Serenade die größte Freiheit, so ist es denkbar, wenn man überhaupt darauf verzichtet, bei Serenade noch an Nachtmusik zu denken, in dieser Art allerhand Tonstücke aneinander zu reihen und somit in zwangloser Art stets neue, eigenartige Folgen zu erhalten. In diesem Sinne sind z. B. die reizenden vierhändigen Klavierstücke von R. Schumann (1810—1856) op. 66, „Bilder aus Osten", weiter nichts als eine Serenade, d. h. eine freie Zusammenstellung freigebildeter Stücke. Auch der „Hochzeitsmusik" von Adolf Jensen (1837—1879) wäre hier zu gedenken.

Schumann hat ja derartige Zusammenstellungen von mancherlei Phantasiestücken zu einer geordneten Folge vorwiegend für Klavier in Anwendung gebracht. Doch ist nicht einzusehen, warum nicht auch für Kammermusik und Orchester viel häufiger und ausgiebiger eine Bildung dieser Art benutzt werden soll. Der junge Komponist versäume nicht, mancherlei Versuche anzustellen.

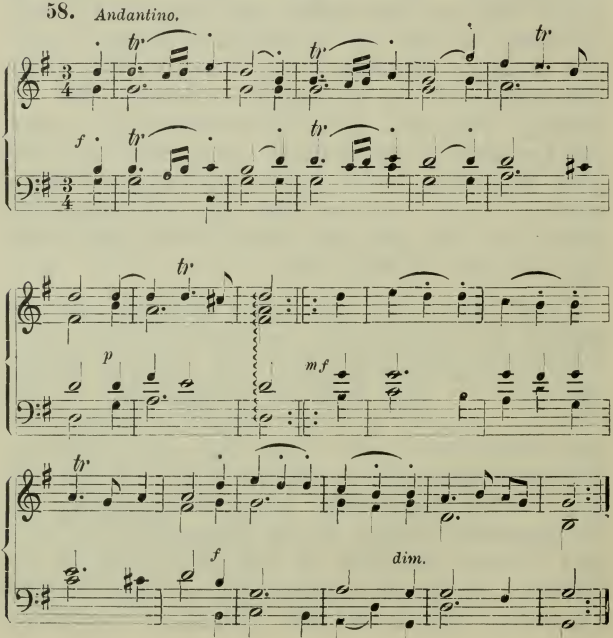
Bei dem Aneinanderreihen der Tonstücke ist jederzeit Bedacht auf große Abwechselung zu nehmen. Sätze lebhaften müssen mit solchen ruhigen Charakters abwechseln; Leidenschaft und besonnene Heiterkeit, Dramatik und Lyrik müssen sich gegenüberstehen. Kurz, die Abwechselung, welche auch sonst das Leben süß macht, hat hier Sorge zu tragen, daß sich beim Zuhörer keine Ermüdung, kein Mißbehagen einstellt.

Die Tanzstücke sind mit ihren Eigentümlichkeiten im vorhergehenden Kapitel Gegenstand der Besprechung gewesen. Das eine oder andere von ihnen kann wie bei der Suite, so auch bei der Serenade Eingang finden. Soll jedoch auf ihre Mitwirkung in letzterer Verzicht geleistet werden, so ist eine geeignete Auswahl unter den lyrischen, Phantasie- oder Charakterstücken zu treffen. Zur Orientierung über dieselben mögen hier einige Angaben Platz finden. Die Stelle eines langsamen Satzes nehmen in erster Linie die Arie (mit oder ohne Veränderungen), das Lied ohne Worte, das lyrische Stück (Eroticon) und die Elegie ein.

Die „Arie (aria, air) heißet überhaupt eine jede Melodie, sie werde vokaliter oder instrumentaliter hervorgebracht; insonderheit aber ist es eine gesungene Melodie (Walther)." Nach demselben Lexikographen ist aera soviel wie numerus, d. h. eine Zahl oder Zeichen einer Zahl. Weil nun numerus so viel heißt als ein nach einem bestimmten Rhythmus eingerichtetes Lied, so ist aera cantionis eben ein solches Lied. Daher die Bezeichnung aria. Die Vokalarien bringen ja alle Stimmungen zum Ausdruck, werden wohl auch in allen Bewegungsarten geschrieben. Die Instrumentalarien sind vorwiegend ruhigen Charakters. Auch die der Arie entsprechende Bezeichnung

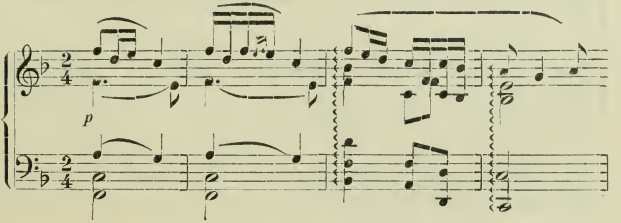
„Melodie“ (eigentlich recht sinnlos, da es Musik ohne Melodie überhaupt nicht gibt) ist nur bei Tonstücken gemäßigter Art üblich. Die Arie, welche häufiger in Werken früherer Zeit anzutreffen ist, wurde bisweilen mit einigen Veränderungen (Doubles) versehen, die im sogenannten strengen Stil (siehe reine Formenlehre: Variation) gehalten waren, d. h. nur Auszierungen der ursprünglichen Melodie bedeuteten. In den Werken von Franz Xaver Murschhauser (1670—1724) findet sich eine Aria pastoralis variata, deren Thema wie folgt lautet:

58. *Andantino.*

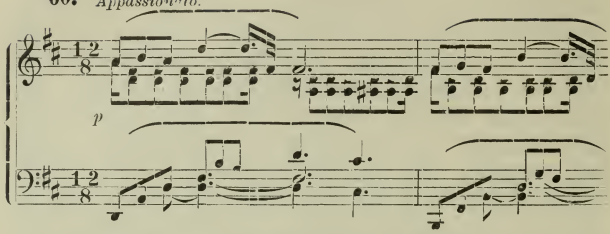


Derſelben ſind 7 Variationen angehängt. Die Form dieſer Aria ſelbſt iſt zweiteilig. Doch waren die Arien abſolut nicht auf die zweiteilige Form beſchränkt; die einfache wie zuſammengeſetzte dreiteilige war möglich. Das Lied ohne Worte, das lyriſche Stück (damit etwa gleichbedeutend das Erotikon) und die Elegie, welche jetzt ſo häufig ſtatt der Arie geſchrieben werden, bevorzugen entſchieden die Arten der dreiteiligen Form. Die Bezeichnung als „Lied ohne Worte“ iſt ſeit dem Vorgang von F. Mendelsſohn (1809—1847) außerordentlich häufig geworden, wohl ſelten aber iſt dieſe liebenswürdige natürliche Einfachheit und dabei vornehme Schönheit, wie ſie in den erwähnten Kompoſitionen von Mendelsſohn zutage tritt, wieder erreicht worden. Bei der großen Popularität dieſer Stücke erſcheint es überflüſſig, Einzelheiten davon hier zu erwähnen. Das lyriſche Element wiegt in ihnen vor, wenn auch hier und da ein leidenſchaftlicher Ton angeſchlagen wird. Während die lyriſchen Stücke mehr einen ſanften Charakter haben, iſt das Erotikon (Liebeslied) mit Recht bisweilen heftig erregt. Zur Erläuterung der Natur dieſer Weiſen folgen die Anfänge eines Erotikon (op. 43, No. 5) von E. Grieg (1843) und eines Liebesliedes (op. 69) von Herrmann Scholtz (1845):

59. *Lento.*



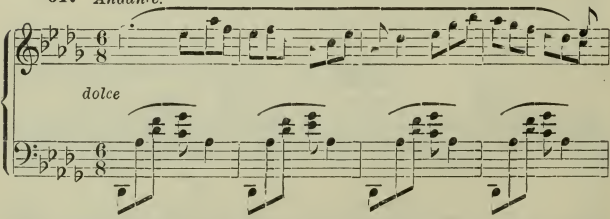
60. *Appassionato.*



Da die Elegie ein Klagelied ist, wird bei ihr alles auf einen trüben Ton gestimmt sein; die naturgemäß herrschende Niedergeschlagenheit und Ruhe wird nur bisweilen, wie zu schmerzlichem Aufschrei, einer Erregung und Bewegung Raum geben.

Lyrisch gestimmt sind der Hauptsache nach des weiteren die Berceuse, Gondoliera, Barkarole und das Nocturne. Ähnlichkeit wird in all diesen Stücken dadurch vorhanden sein, daß der leicht schaukelnde Rhythmus des $^6/_8$ Taktes vorwiegt. Die Berceuse, ein Wiegenlied, das man Kindern zum Einschlummern spielt, hat wohl ihren vollkommensten Vertreter in Fr. Chopins herrlichem op. 57 gefunden. Ein viertaktiges Thema

61. *Andante.*



wird variiert; die Bewegung der linken Hand wird durch das ganze Werk beibehalten.

Die Gondoliera ist ebenso wie die Barkarole Bezeichnung für ein Schifferlied. Treffliche Beispiele sind die venezianischen Gondellieder aus Mendelssohns Liedern ohne Worte. Die Form ist meist einfach dreiteilig. In der Barkarole (op. 60) von Fr. Chopin ist die zusammengesetzte dreiteilige Form verwendet. Zudem ist in dieser glänzenden und so wunderbar klangvollen Komposition eine Musik niedergelegt, die weit über den Rahmen eines gewöhnlichen Schifferliedes hinausgeht. Das wogt und rauscht, das glitzert und glänzt, nicht als ob ein armer Schiffer sein Lied sänge, sondern als ob ein Doge von Venedig und sein Gefolge in prächtigen Gondeln gezogen kämen, und ein Leben voller Lust, Pracht und Heiterkeit sich auf den Kanälen der Lagunenstadt entwickelte.

Das Nocturne (Nachtstück) ist gleichfalls ein Instrumentalstück lyrischen Charakters; weder über die Taktart, noch über die Form, noch über sonst etwas lassen sich bestimmte Vorschriften machen. Wohl wird gern eine schwärmerische Grundstimmung angenommen, doch kann das süße Träumen durch stark leidenschaftliche Ausbrüche unterbrochen werden. So finden wir in manchen der Nocturnes von Fr. Chopin äußerst lebhaft bewegte und erregte Episoden. Neben den Nocturnes von Chopin sind diejenigen von John Field (1782—1837) als hervorragend zu erwähnen. Erstere sind übrigens nach letzteren geschrieben. Die Form in all diesen hier erwähnten Nocturnes ist vorwiegend einfach oder zusammengesetzt dreiteilig.

Ich füge hier die Besprechung des Präludiums an, eines Instrumentalstückes, das sowohl langsam wie bewegt sein kann. Türk sagt darüber: „Das Präludium (Vorspiel) hat mit der Phantasie vieles gemein, z. B. das

Uneingeschränkte in Absicht auf Takt, auf Modulation u. s. w. Der Charakter eines Präludiums, mit welchem die älteren Komponisten gewöhnlich eine Fuge verbanden, ist größtenteils sehr unbestimmt." Unter allen Umständen muß ein Stück, welches den Titel Präludium führt, die Einleitung zu etwas Nachfolgendem bilden und somit auch in der Stimmung auf Kommendes vorbereiten. Es ist entschieden unangebracht, Kompositionen, die als Einzelnummern gedacht sind, mit der Bezeichnung Präludium zu versehen. Chopin hat das wohl in seinem op. 28 mit einer Sammlung von 24 meist kurzen Klavierstücken getan; doch wäre die Bezeichnung Phantasiestücke in diesem Fall angebrachter. Herrliche Beispiele für wahrhafte Präludien finden sich im „Wohltemperierten Klavier" von J. S. Bach und in desselben Meisters Suiten, wie auch bei Händel und Mendelssohn in großer Menge. Die Ungebundenheit ist meistens nicht so groß, da sich nicht selten eine einfache dreiteilige Form nachweisen läßt. Soll das Präludium mehr phantasieartig, d. h. wechselnd in der Stimmung, gebildet werden, so ist mit großer Vorsicht zu verfahren, damit der eigentlich vorbereitende, abwartende Charakter nicht in Frage gestellt wird.

Noch mehr als beim Präludium wird beim „Phantasiestück" ein Wechsel der Bewegungsart wie des Gesamtcharakters möglich sein. Seit Schumanns Vorgang, welcher seine herrlichen Klavierkompositionen op. 12 als „Phantasiestücke" veröffentlichte, ist es üblich geworden, Stimmungsbilder aller Art und Form mit dem gleichen Titel zu belegen. Wohl tragen diese Phantasiestücke in ihren einzelnen Nummern noch spezielle charakterisierende Überschriften. Doch sind dieselben für das Verständnis der in ihnen enthaltenen Musik so gut wie ohne Belang. Schon Beethoven hat solche Phantasiestücke (ohne Einzel-

charakterisierung) veröffentlicht, sie aber als Bagatellen (Kleinigkeiten) bezeichnet, während Fr. Schubert (1797 bis 1828) den Titel Moments musicaux wählte.

Mit den eigentlichen Phantasien haben die Phantasiestücke insofern meist nichts gemein, als sie nicht willkürlich in der Form oder mehrere Formen miteinander verschmelzend sind. Da eine Stimmung in einem Stück allein zum Ausdruck kommt, ist auch eine bestimmte Form gern beibehalten, etwa die einfache oder zusammengesetzte dreiteilige. Doch kann von einem Muß hier nicht die Rede sein. Der Komponist hat völlig freie Hand, zu schaffen wie er will. Die Schumannschen Phantasiestücke sind ja so bekannt, daß eine genauere Erläuterung derselben hier als überflüssig erscheint.

Ist in den Phantasiestücken eine Stimmung mehr oder weniger festgehalten, so sind die Romanzen als musikalische Erzählungen, in dem Bestreben uns mancherlei zu berichten, abwechselungsreicher.

Auf musikalischem Gebiet mit der Romanze identisch sind im wesentlichen Novellette, Ballade und Legende. Alle diese Bezeichnungen sind von der Dichtkunst auf die Musik übertragen worden. Inwieweit die Musik fähig ist, etwas zu erzählen, wird genauer im Kapitel Programmmusik besprochen werden. Jedenfalls läßt sich feststellen: da Romanze, Ballade u. s. w. nur allgemeine Bezeichnungen sind, wird in den so benannten Musikstücken auch nichts Bestimmtes zum Ausdruck kommen. Von den eigentlich lyrischen Stücken werden sich diese erzählenden durch Auftreten von mehr Themen und größerem Wechsel in der Stimmung auszeichnen. Wir haben ja wohl an sich die Vorstellung, daß die Ballade sich durch düstere Gewalt, gesteigert bis zum grausigen Entsetzen, von der heiteren, daseinsfreudigen Romanze

unterscheidet; und daß sich von der umfassenderen Romanze die Novellette durch ihr subtiles Eingehen auf die Einzelheiten eines Geschehnisses unterscheidet, während die Legende uns von frommen Handlungen, von wunderbaren Dingen berichtet. Doch sind die Grenzen außerordentlich schwer zu ziehen. Halten wir also bei der musikalischen Ausgestaltung all dieser Erzählungen fest, daß die Formen, welche mehrere Themen einführen, am geeignetsten zur Grundlage sind, daß hier ein sehr geeigneter Platz ist, um Übergangsformen in allen Nuancen zu konstruieren. Die Romanzen und Novelletten von R. Schumann, die Balladen von Fr. Chopin und die Legenden: „Franz von Assisi den Vögeln predigend" und „Franz von Paula auf den Wogen schreitend" von Franz Liszt (1811—1886) seien als Musterbeispiele hier angegeben.

Die Rhapsodie (zusammengeflickter Gesang) ähnelt als Musikstück wohl auch einer Erzählung, doch ist sie viel buntscheckiger, weniger einheitlich als die Romanze. Sie entspricht daher vollständig einer Phantasie. Die ungarischen Rhapsodien von Fr. Liszt sind Phantasien über ungarische Themen, mögen dieselben original ungarisch oder nach ungarischer Art gebildet sein.

Das Impromptu (in promptu = in Bereitschaft) ist ein Stück gleicher Art wie das Phantasiestück. Häufig wird die zusammengesetzte dreiteilige Form verwendet, der Hauptsatz darin bewegt gebildet und der triopartige Mittelsatz zum Kontrast ruhiger. Man vergleiche dazu die Impromptus (op. 90 und 142) von Fr. Schubert und die Impromptus von Fr. Chopin.

Alle diese Klavierstücke machen wohl kaum den Eindruck, als ob sie mehr aus dem Stegreif geschaffen wären als irgend ein anderes Werk; der Titel Impromptu erweist sich daher als sehr unbestimmt.

Die Tokkata (toccare = anrühren) ist ein Instrumentalstück mit anhaltenden Passagen, so daß, da in den neueren Tokkaten die Passagen gleichmäßig durch das ganze Stück durchgeführt werden, dasselbe einer Etüde sehr ähnlich wird. Gern wird die dreiteilige oder Sonatenform als Grundlage genommen. Als Beispiele vergleiche man Karl Czerny (1791—1857): op. 92 Tokkata in C dur und Robert Schumann: op. 7 Tokkata.

Die Etüde ist eine Studie, deren Zweck die Vervollkommnung der Technik ist. Für jede Stufe der Fertigkeit gibt es solche Übungsstücke. Gewöhnlich ist in einer Nummer ein bestimmtes Motiv, welches in seiner Ausführung die Erreichung einer bestimmten Fingergeschicklichkeit bezweckt, durchgeführt. Je mehr die Etüde freilich bestimmt erscheint, auch für den öffentlichen Vortrag zu gelten (Konzertetüde), um so mehr muß auch ihre melodische Ausgestaltung wachsen. Als Form kann jede der Grund- oder Übergangsformen gewählt werden. Wohl die bekanntesten Beispiele für die einfache Art der Etüde sind die zahlreichen Werke (Schule der Geläufigkeit op. 299; Schule der Fingerfertigkeit op. 740 u. s. w.) von C. Czerny. Und des weiteren für die Konzertetüde: op. 10 und op. 25 von Fr. Chopin; die „12 Études d'exécution transcendante" von Fr. Liszt und die 12 großen Etüden op. 39 von Charles Valentin Alkan (1813—1888) u. s. w. Natürlich gibt es weder hinsichtlich der Tonart noch Taktart, noch hinsichtlich des Tempo irgend welche Vorschriften für die Komposition einer Etüde. Alles wird sich nach dem Zwecke richten, den man mit der Etüde verfolgt. Da zur Erreichung großer Fingerfertigkeit vorzugsweise ein rasches Bewegen der Finger notwendig ist, werden allermeist die Etüden in bewegterem Tempo gehen.

Wir kommen nun zu den scherzoartigen Stücken, welche fast immer lebhaft, bewegt geartet sind. Es sind hier das Scherzo, das Capriccio und die Burleske zusammen zu nehmen.

Das Scherzo ist heutigestags ein Instrumentalstück bewegten Charakters, voll froher Laune, sprudelndem Humor, welches namentlich in Bezug auf Harmonie und Rhythmus mit großer Finesse gestaltet sein muß. Ursprünglich wurde auf das Instrumentale beim Scherzo gar nicht viel Gewicht gelegt; Walther erklärt sogar in seinem Lexikon: „Scherzi musicali sind allerhand musikalische weltliche Lieder." Seine große Bedeutung hat das Scherzo als Instrumentalstück eigentlich erst erlangt, seitdem es durch Beethoven in so unendlich genialer Weise statt des älteren Menuetts in Sonaten, Kammermusikwerken und Symphonien eingeführt wurde. Seitdem hat es als Teil der cyklischen Formen wie als Solostück ununterbrochen Verwendung gefunden. Am häufigsten wohl wird die zusammengesetzte dreiteilige Form zugrunde gelegt worden sein, doch sind auch andere Bildungen wie Übergangsformen oder die Rondoform jederzeit möglich. Als Muster für das Scherzo als Solonummer sind in erster Linie die Scherzi op. 20, op. 31, op. 39, op. 54 von Fr. Chopin, und das Es moll-Scherzo op. 4 von Johannes Brahms (1833—1897) zu erwähnen.

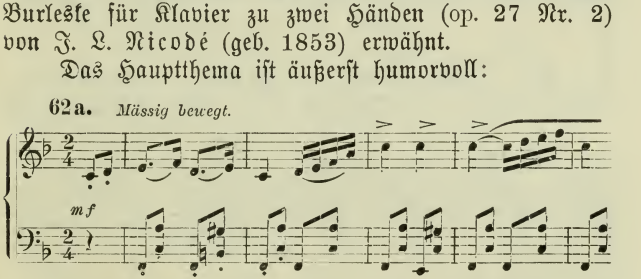
Das Capriccio ist (nach Türk) eine Art von „Phantasie ohne festgesetzten Plan. Das Ganze scheint nur ein Einfall zu sein, welcher sich von selbst dargeboten hat". Das Kapriziöse, Launenhafte wird sich vorwiegend durch überraschende Wendungen in der Harmonie und im Rhythmus geltend machen. Der Form nach wird ein Capriccio heutigestags meist ähnlich einem Scherzo gebildet. Von F. Mendelssohn besitzen wir ein

Capriccio op. 5, ein Rondo capriccioso op. 14 und ein Capriccio op. 118, welche als Muster dienen können. Auch unter den Klavierstücken op. 76 von Johannes Brahms vergesse man nicht, die trefflichen Vertreter des Capriccio kennen zu lernen. Als eines der besten Werke dieser Gattung im großen Stil ist das Orchesterwerk von R. Strauß (geb. 1864) „Till Eulenspiegels lustige Streiche" anzusehen, wenn auch in diesem humorvollen Werke oft ein burlesker Ton angeschlagen wird.

Die Burleske selbst soll nicht nur heiter sein, sondern sie soll das Grobkomische, Possenhafte häufig obenan stellen. Die Burleske wird daher auch im Gegensatz zum Scherzo meist etwas Schwerfälliges, Ungeschliffenes haben. Die Burleske ist schon zeitig als Teil der cyklischen Form verwendet worden, so finde ich eine Burleske in der 2. Partita von Johann Ludwig Krebs (1713—1780). In der 3. Partita von J. S. Bach findet sich gleichfalls eine Burleske. Dieselbe ist freilich in einer Handschrift als Menuett bezeichnet, woraus man erkennen kann, daß sie einen harmloseren Charakter hat. Aus neuer Zeit sei vor allem eine treffliche Burleske für Klavier zu zwei Händen (op. 27 Nr. 2) von J. L. Nicodé (geb. 1853) erwähnt.

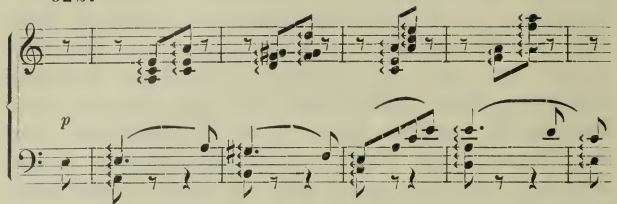
Das Hauptthema ist äußerst humorvoll:

62a. *Mässig bewegt.*



Diesem Hauptsatz in F dur steht ein Mittelsatz in A moll gegenüber:

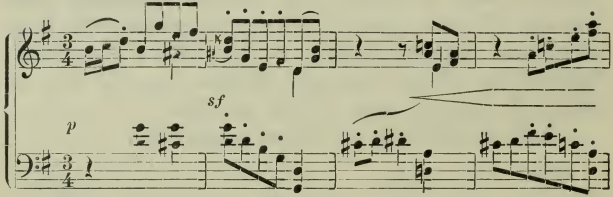
62 b.



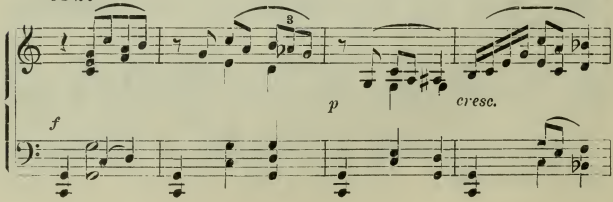
Die zusammengesetzte dreiteilige Form, im Anfang etwas erweitert, liegt diesem geistreichen, äußerst wirkungsvollen Klavierstücke zugrunde.

Bisweilen werden auch beliebige andere Tonweisen alla Burlesca gesetzt. Es sei als Beispiel dazu eine Walzer-Burleske (op. 16 Nr. 7) von Stephan Krehl (geb. 1864) erwähnt. In derselben ist gleichfalls zusammengesetzte dreiteilige Form benutzt. Die Anfänge des Haupt- und Mittelsatzes sind nachstehend notiert:

63 a. *Allegretto.*



63 b.



Die wesentlichsten nicht spezifisch tanzartigen Instrumentalstücke sind wohl in den vorstehenden Ausführungen berücksichtigt worden. Werden einzelne davon in Form einer Serenade zusammengestellt, so ist, wie schon bemerkt, darauf Bedacht zu nehmen, daß Gegensätzlichkeit bei aller Einheitlichkeit vorhanden ist. Die Tonstücke, welche zusammengenommen werden, müssen sowohl in Beziehung auf Tempo, Charakter u. s. w. scharf voneinander unterschieden sein; anderseits muß die Auswahl aber auch so getroffen sein, daß aus dem Aneinanderreihen solcher Gegensätzlichkeiten ein einheitliches Ganze entsteht. Die Grundtonarten der einzelnen Teile müssen in wohl abgewogenen Beziehungen zueinander stehen. Zur Orientierung über die Anordnung der Tonstücke und ihrer Tonarten innerhalb einer Serenade mögen einige Zusammenstellungen in Vorschlag gebracht werden.

Bei Verwendung von 4 Sätzen:

1. Präludium, Moderato in B dur, $^4/_4$ Takt.
2. Scherzo, Allegretto in Es dur, $^3/_4$ Takt.
3. Romanze, Lento in C moll, $^2/_4$ Takt.
4. Phantasiestück als Rondo, Allegro in B dur, $^6/_8$ Takt.

Bei Verwendung von 5 Sätzen:

1. Novellette, Allegro in H moll, $^4/_4$ Takt.
2. Nocturne, Andantino in G moll, $^6/_8$ Takt.
3. Capriccio, Vivace in D dur, $^2/_4$ Takt.
4. Elegie, Adagio in H moll, $^3/_4$ Takt.
5. Tokkata, Allegro ma non troppo in H dur, $^2/_2$ Takt.

Für die Ausdehnung der einzelnen Sätze wird es natürlich von Bedeutung sein, für welche Instrumentalkombination die Serenade gesetzt wird. Innerhalb der Serenade für Orchester werden, da mehr Instrumente an der Ausführung teilnehmen, unwillkürlich auch die einzelnen Teile wachsen und sich dehnen.

4. Die Sonate.

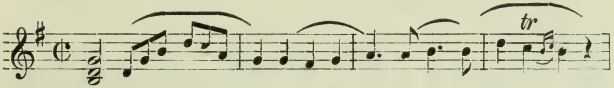
Während bei der Suite wie bei der Serenade die Anordnung der einzelnen Sätze mehr oder weniger dem Belieben des Komponisten überlassen bleibt, hält man sich bei der Sonate — es ist hier zunächst nur von der Klaviersonate die Rede — ziemlich streng an eine bestimmte Reihenfolge. Und zwar wird diejenige als normal angesehen, welche sich am häufigsten in den Werken der Klassiker vorfindet. Beethoven selbst pflegte manche seiner Klaviersonaten, welche nicht nach dem Normalschema gebildet sind, als Phantasiesonaten zu bezeichnen. Von Haus aus bezeichnet Sonate nur im allgemeinen das Instrumentalstück im Gegensatz zur Kantate, dem Vokalstück. Wohl wurden von jeher gern in der Sonate mehrere Abschnitte verschiedenen Charakters miteinander verbunden, doch war an eine bestimmte Sonatenform nicht zu denken. Noch Walther sagt in seinem Lexikon (1732): „Sonata ist ein vor Instrumente, insonderheit aber vor Violinen gesetztes gravitätisches und künstliches Stück, so in abgewechseltem Adagio und Allegro besteht". Und schon 100 Jahre später hatte sich die Sonate zu einer cyklischen Form entwickelt, welche nicht nur alle anderen an Bedeutung überragte, sondern auch von allen Instrumenten ausgeführt wurde. Es ist hier nicht der Ort, auf alle Bestrebungen einzugehen, welche Männer wie Domenico Scarlatti (1685—1757), Johann Kuhnau (1667—1722), Philipp Emanuel Bach (1714—1788) und alle Großmeister unserer Musik gehabt haben, um die Sonate zu dem zu erheben, was sie heutigestags ist.

Als normale Gestaltung der Sonate ist jetzt die Viersätzigkeit anzusehen. Ein Allegro beginnt, ein Adagio

und Scherzo folgen und ein Allegro (Finale) schließt ab. Der erste Satz, das Allegro, ist in der Sonatenform (siehe reine Formenlehre) geschrieben; das Adagio kann dreiteilige, Rondoform, Sonatenform, Variationenform oder irgend eine Übergangsform haben. Das Scherzo baut sich in der zusammengesetzten dreiteiligen oder einer Übergangsform auf, und das Finale benutzt Rondo, Sonaten, Variationen oder gleichfalls eine Übergangsform. Die Tempobezeichnungen sind hier nur ungefähr angegeben; statt Allegro kann es Moderato, statt Adagio Andante heißen u. s. w. Die Ecksätze werden in derselben Tonart gebildet, doch kann zum Schluß stets statt der Durtonart die Molltonart derselben Tonstufe (und umgekehrt) Verwendung finden. Die beiden mittleren Sätze stehen in nahe verwandten Dur- oder Moll-Tonarten.

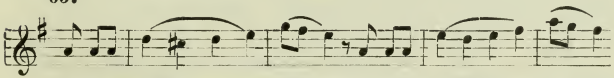
In der Sonatine sind alle Teile verkürzt und verkleinert. Die Zahl der Sätze beträgt hier meist nur zwei oder drei. So weist op. 49 No. 2 von L. van Beethoven nur zwei Sätze auf. Der erste davon, mit Allegro ma non troppo bezeichnet, ist in der Sonaten-

64.



form aufgebaut. Dem ersten Thema in G dur, dessen Beginn vorstehend verzeichnet ist, folgt ohne Überleitung ein zweites in D dur.

65.

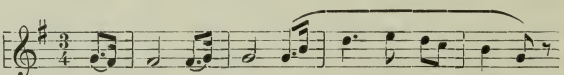


An die Aufstellung der Themen schließt sich eine kurze Durchführung an, und nachdem dann beide Themen

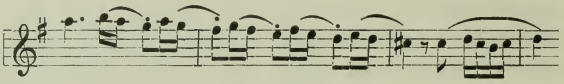
in G dur wiederholt worden sind, endet der Satz ohne spezielle Koda in G dur.

Auch der zweite Satz (Tempo di Menuetto) hat G dur als Haupttonart inne. Zugrunde gelegt ist die verkürzte Rondoform in der Anordnung A B A C A. Nachstehend sind die 3 Themen, welche den Buchstaben A B C entsprechen, wiedergegeben:

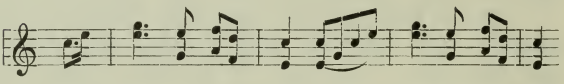
66 a.



b.



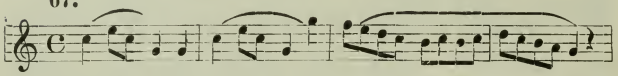
c.



In der bekannten Sonatine op. 36 No. 1 von M. Clementi sind 3 Sätze vorhanden.

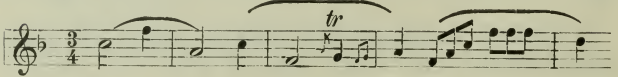
Der erste (Allegro)

67.



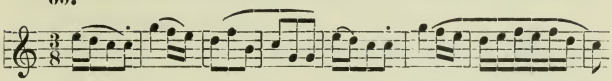
zeigt die Sonatenform in derartiger Knappheit, daß sie der kleinen dreiteiligen Form nicht unähnlich erscheint. Dem Allegro in C dur folgt ein Andante in F dur.

68.



Als Form ist in diesem Satz leicht die kleine dreiteilige zu erkennen. Das abschließende Vivace steht wieder in C dur.

69.



Hier ist sogar nur eine Zweiteiligkeit zu beobachten. Der Satz beginnt, mit Erweiterungen, zweimal in C dur, endet das erste Mal in G dur, das zweite Mal mit Ganzschluß in C dur.

Beim Erschaffen einer Sonate liegt eine große Schwierigkeit in der Konstruktion des letzten Satzes. Nachdem man sich schon in drei Sätzen ausgesprochen hat und speziell im Scherzo dem Zuhörer viel Heiteres, Unterhaltendes und Liebenswürdiges erzählt hat, soll man noch einmal in einem langausgeführten Satz die Aufmerksamkeit fesseln. Da ist es ungemein schwer, den richtigen Ton zu treffen. Fährt man fort, ungezwungen zu plaudern, so wird leicht das Finale zu wenig mit dem vorhergehenden Scherzo kontrastieren. Schlägt man andererseits wieder einen ernsten Ton an, so hält es sehr schwer, eine Steigerung gegen das früher Gesagte hervorzubringen. Der letzte Satz ist daher auch großen Musikern leicht mißglückt oder doch wenigstens nicht so wie die anderen Sätze gelungen.

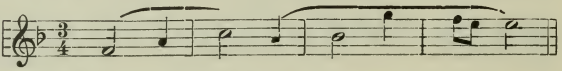
Mitunter findet man die mittleren Sätze umgestellt, so daß das Scherzo vor dem Adagio auftritt, oder aber die Viersätzigkeit auf eine Dreisätzigkeit herabgemindert wird, wobei dann das Scherzo gern ausfällt und das Finale dafür scherzoartigen Charakter erhält.

Aus einer Anzahl von Sonaten der klassischen und romantischen Zeit soll nun die Zahl, Anordnung

und Form der darin enthaltenen Sätze angegeben werden, damit man ein annäherndes Bild von den Möglichkeiten der Zusammenstellung erhält.

W. A. Mozart (1756—1791). Klaviersonate in F dur.

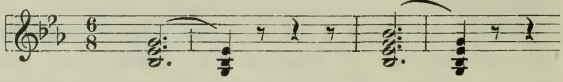
70.



1. Satz: Allegro in F dur. Sonatenform.
2. Satz: Adagio in B dur. Verkürzte Sonatenform.
3. Satz: Allegro assai in F dur. Sonatenform.

L. van Beethoven (1770—1827). Klaviersonate op. 7.

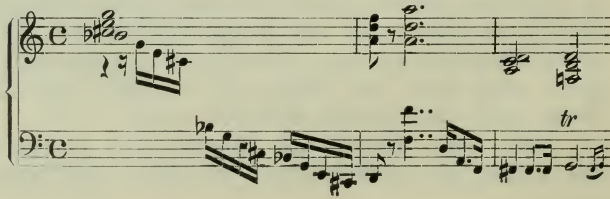
71.



1. Satz: Allegro molto con brio in Es dur. Sonatenform.
2. Satz: Largo, con gran espressione in C dur. Dreiteilige zusammengesetzte Form.
3. Satz: Allegro in Es dur. Dreiteilige zusammengesetzte Form.
4. Satz. Poco Allegretto e grazioso in Es dur. Rondoform.

C. M. von Weber (1786—1826). Klaviersonate op. 24.

72.



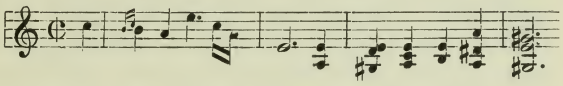
1. Satz: Allegro in C dur. Sonatenform.

2. Satz: Adagio in F dur. Erweiterte dreiteilige Form.

3. Satz: Allegro (Menuetto) in E moll. Zusammengesetzte dreiteilige Form.

4. Satz: Presto in C dur. Rondoform.

Fr. Schubert (1797—1828). Klaviersonate op. 42.

73. 

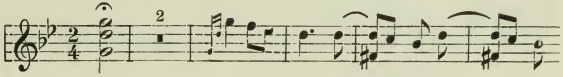
1. Satz: Moderato in A moll. Sonatenform.

2. Satz: Andante, poco mosso in C dur. Variationenform.

3. Satz: Allegro vivace (Scherzo) in A moll. Zusammengesetzte dreiteilige Form.

4. Satz: Allegro vivace in A moll. Rondoform.

R. Schumann (1810—1856). Klaviersonate op. 22.

74. 

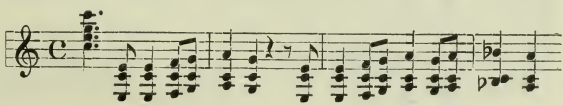
1. Satz: „So rasch wie möglich" in G moll. Sonatenform.

2. Satz: Andantino in C dur. Variationenform.

3. Satz: „Sehr rasch und markiert" (Scherzo) in G moll. Zusammengesetzte dreiteilige Form.

4. Satz: Presto in G moll. Rondoform.

J. Brahms (1833—1897). Klaviersonate op. 1.

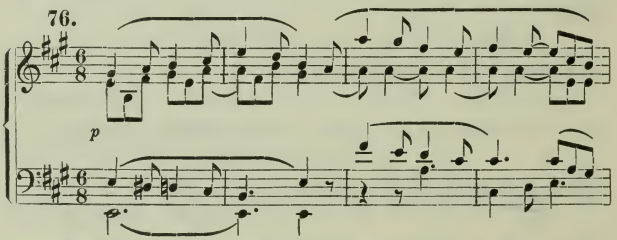
75. 

1. Satz: Allegro in C dur. Sonatenform.
2. Satz: Andante in C moll. Variationenform.
3. Satz: Allegro molto e con fuoco (Scherzo). Zusammengesetzte dreiteilige Form.
4. Satz: Allegro con fuoco. Übergangsform.

Eine Umstellung der mittleren Sätze übt auf ihre Gestaltung keinen Einfluß aus. Es erscheint daher als überflüssig, spezielle Beispiele dafür anzugeben. Notwendig dagegen ist es, derjenigen Fälle Erwähnung zu tun, in denen namentlich der erste oder aber auch der letzte Satz eine andere Gestaltung als in den bisher besprochenen Werken haben.

L. van Beethoven beginnt seine Klaviersonate op. 101 (A dur) mit einem Allegretto ma non troppo:

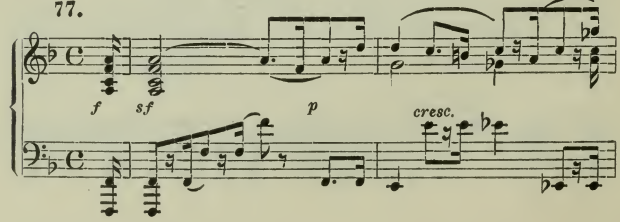
76.



Die Form dieses Satzes ist die einfach dreiteilige; doch sind die einzelnen Teile durch Zusätze wesentlich erweitert und ausgestaltet.

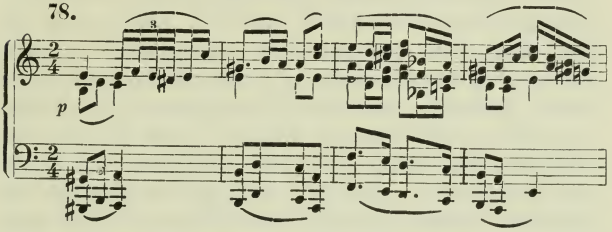
Der zweite Satz, ein Vivace alla Marcia, ist in der

77.



zusammengesetzten dreiteiligen Form gehalten. Ein trioartiger Mittelsatz, wie bei den Märschen meist üblich in der Unterdominant-Tonart stehend, folgt dem Hauptsatz des Vivace. Das nun beginnende Adagio dient nur als Einleitung zum Allegro dem Schlußsatz. Wohl besitzt es in seinen Motiven Selbständigkeit. Schon nach kurzer

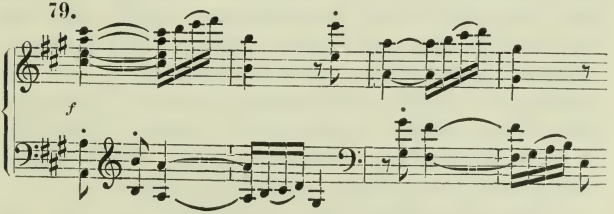
78.



Zeit aber wird die Entwicklung abgebrochen. Von zwei kleinen Kadenzen umrahmt erscheint kurz angedeutet, nur wie ein flüchtiger Gedanke der Anfang des ersten Satzes.

Das Thema des großen abschließenden Allegro setzt

79.



dann sofort mit Entschlossenheit ein. Das Finale ist bei weitem der größte und ausgeführteste Satz; in seiner ganzen Art bedeutet er gegen die vorhergehenden Teile eine mächtige Steigerung. Die Form dieses Finale ist die Sonatenform.

Sowohl in der Klaviersonate op. 106 (B dur) wie in op. 110 (As dur) hat Beethoven den Schlußsatz anders als in Rondo- oder Sonatenform geschrieben; wir finden hier jeweils eine lang ausgeführte Fuge.

Die Zweisätzigkeit, welche in den Sonatinen so häufig ist, findet sich in den Sonaten seltener vor. Wir treffen sie in den Klaviersonaten von Beethoven viermal an und zwar in op. 54, 78, 90 und 111. Für diesen Fall hat vorzugsweise der erste Satz Sonatenform, der zweite Rondo- oder Variationenform. Doch ließe sich auch hier jede andere Bildung, etwa eine Übergangsform, verwenden.

Hatten wir nun zu Anfang dieses Kapitels eine bestimmte Anordnung der Sätze innerhalb der Sonate als die normale anerkannt, so mußte andererseits auch festgestellt werden, daß schon die Klassiker oft von diesem Grundzug abgewichen sind. Ja, man kann sagen, daß es der Sonate nur zum Nutzen gereichen kann, wenn man bei ihr stets neue Übergangsformen einführt. Wohl verbinden wir mit Sonate die Vorstellung einer bestimmten Form, und es erscheint deshalb unangebracht, diese Bezeichnung für Kompositionen, welche auch nicht die geringste Ähnlichkeit damit haben, in Anwendung zu bringen. Das Schema der Sonatenform ist als Aufstellung der Themen, Durchführung derselben und Wiederholung der Themen gekennzeichnet worden. Doch steht es dem Komponisten vollkommen frei, dieses Schema diesem oder jenem Satze zugrunde zu legen.

Von der Suite, wie namentlich auch von der Serenade wird sich die Sonate stets durch die kunstreichere Gestaltung der Teile unterscheiden. Auch die Bildung der Themen wird, da dieselben in ganz anderer Art weitergeführt werden, bei ihr in anderer Weise zu geschehen haben. Eine Sonate zu schreiben, soll nur der-

jenige unternehmen, der sich wirklich befähigt fühlt, in dieser ernsten und schwierigen Form etwas Bedeutendes zum Ausdruck bringen zu können.

5. Die Kammermusik.

In den vorhergehenden Kapiteln ist der Suite, der Serenade, der Klaviersonate, sowie derjenigen Stücke, welche in diesen cyklischen Formen Verwendung finden können, Erwähnung getan worden. Alle diese Kompositionsweisen rechnete man in früherer Zeit zur Kammermusik; umfaßte dieselbe doch sämtliche Musikstücke, welche nicht zur Kirchen- oder Theatermusik gehörten. „Kammermusik ist (nach Walther) diejenige, welche in großer Herrn Zimmer pfleget aufgeführt zu werden." Türk führt dazu noch weiter aus: „Kammerstil hält gleichsam das Mittel zwischen dem Kirchen- und Theaterstile, und vereinigt das, was man in den genannten beiden Schreibarten nur einzeln antrifft." Anfang des 18. Jahrhunderts waren Kompositionen im Kammerstil infolgedessen nicht nur Sonaten, Duos, Trios, Quartette u. s. w., sondern auch Symphonien, Kantaten, Lieder und Gesänge aller Art. Für uns besteht in derjenigen Musik, welche nicht Kirchen- oder Theatermusik ist, noch ein großer Unterschied, da wir eine Einteilung in Kammermusik und Konzertmusik vornehmen. Während zu letzterer ganz speziell die Orchester- und Chormusik großen Stils gehört, umfaßt erstere die Solokompositionen für Instrumente (ohne Begleitung), die Ensemblekompositionen für Klavier, Streich- und Blasinstrumente, und Gesangskompositionen (Lieder, Duette, Terzette, Quartette) mit oder ohne Begleitung weniger Instrumente.

Da von den Solokompositionen schon die Rede gewesen ist und über die Gesangskomposition in den Kapiteln „Sololied" und „Chorlied" noch das Notwendige

gesagt werden wird, so erübrigt es hier, über die speziellen Instrumentalensembles einige Mitteilungen zu machen.

In mannigfacher Weise können Klavier, Streich- und Blasinstrumente in einem Duo, Trio bis zu einem Nonett zusammenwirken. Sämtliche Instrumentalstimmen treten dabei gleichberechtigt auf; keine erhält das Vorrecht, vor der anderen in virtuosen Passagen zu glänzen, keine soll zugunsten einer anderen unterdrückt werden. Die Stimmen sollen aber andererseits auch nicht in Menge zusammenwirken; auf orchestrale Massenwirkung muß gleichfalls Verzicht geleistet werden. Der Wert ist vielmehr auf die feine Führung, auf die sorgfältige Ausarbeitung der Stimmen zu legen. Bald wird die eine davon dem Vortrag der anderen lauschen, bald werden mehrere wechselweise das Wort ergreifen, um dann vorübergehend zusammen sich im Chor zu äußern. Das Verzichtleisten auf den Glanz des Virtuosentums und die oft brutale Massenwirkung des Orchesters läßt den Kammermusikstil als außerordentlich edel und vornehm erscheinen. Ja, man kann wohl sagen, daß der Satz für vier Streichinstrumente (Streichquartett), welcher in der Kammermusik obenan steht, überhaupt die vornehmste Satzart ist, welche wir in der Musik besitzen.

Beim Streichquartett finden wir eine erste und eine zweite Violine*), eine Viola und ein Violoncell zu einem Ensemble verbunden. Der vierstimmige Satz bildet in den Quartettkompositionen naturgemäß die Grundlage. Wohl kann ab und zu durch Doppelgriffe in den einzelnen Instrumenten über die Vierstimmigkeit hinausgegangen werden; doch widerspricht auf die Länge

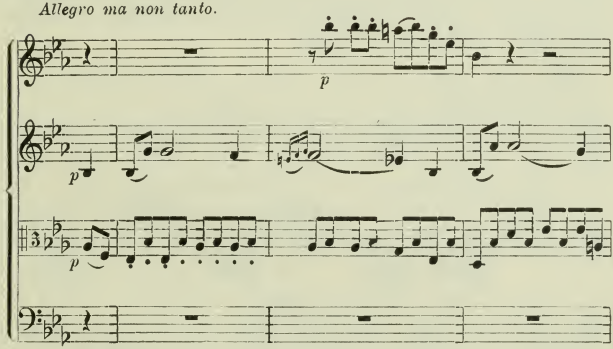
*) Das Nähere über den Charakter und die Verwendbarkeit der Orchesterinstrumente ist in der „Instrumentationslehre" (Sammlung Göschen) nachzuschlagen.

ein solch übertrieben vielstimmiges Gebaren der Natur des Streichquartetts. Die natürlich vierstimmige Grundlage wird im Gegenteil bisweilen verlassen werden und durch Pausieren des einen und anderen Instrumentes der Satz sich drei- oder nur zweistimmig gestalten. Trägt ein Instrument allein eine Melodie vor, so werden die anderen als begleitende, ergänzende Faktoren sich unterzuordnen haben. Jedes der vier Instrumente ist als melodieführend denkbar. Da die Melodie in der Musik am häufigsten in der Oberstimme liegt, so wird auch im Streichquartett besonders oft die erste Violine Trägerin der Melodie sein. Beispiele für diesen Fall anzugeben ist unnötig; jedes Streichquartett bietet solche dar.

Die zweite Violine erhält beispielsweise die Melodie im ersten Satz des Streichquartetts Op. 18, No. 4 von L. van Beethoven. Vom 33. Takte an lautet daselbst die betreffende Stelle folgendermaßen:

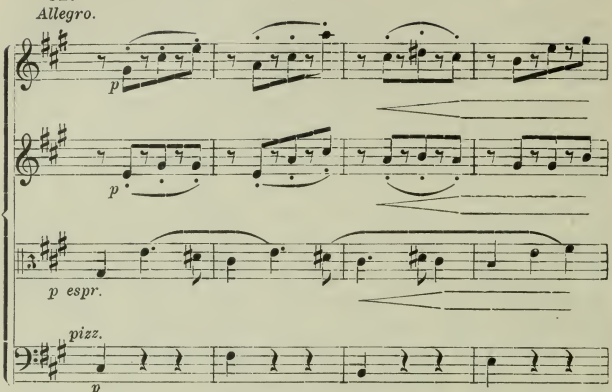
80.

Allegro ma non tanto.



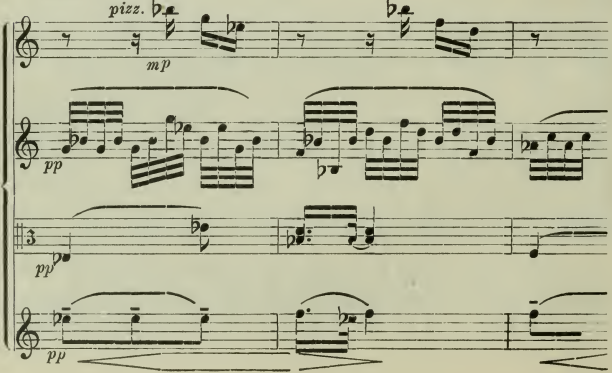
Die Viola trägt des weiteren die Melodie im Streichquartett op. 17 von Stephan Krehl vor. Dort beginnt im ersten Satz vom 49. Takt ab das zweite Thema wie folgt:

81.



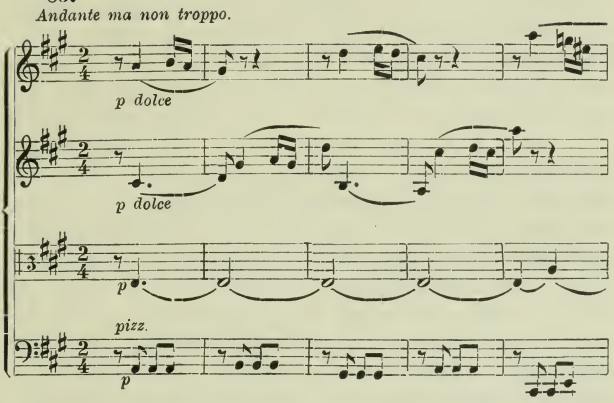
Und nun ein Beispiel, das uns zeigt, wie auch das Violoncell zu dem gleichen Zweck Verwendung findet. Dasselbe ist dem zweiten Satz des Streichquartetts op. 80 von Anton Dvořák entnommen, in welchem es zehn Takte nach Buchstabe D heißt

82.



Außerordentlich reizvoll ist es auch, wenn mehrere Instrumente sich in die Melodiebildung teilen. Hierzu sei als Muster der Anfang von No. 4 aus dem Cis moll-Quartett op. 131 von L. van Beethoven notiert:

83.



Natürlich bleibt es sich absolut nicht gleichgültig, ob dieses oder jenes Instrument die Führung der Melodie übernimmt. Die verschiedenartige Klangfarbe der Instrumente darf nicht außer acht gelassen werden. Je nach ihrer Eigenart, nach der in ihr enthaltenen Grundstimmung klingt die eine Melodie besser, wenn sie von den tiefen, die andere, wenn sie von den hohen Instrumenten vorgetragen wird.

Ganz besonders günstig gestalten sich im Streichquartett die Durchführungsteile. Hier vermag die kontrapunktische Kunst ihre herrlichsten Triumphe zu feiern. Eine klare und feine Stimmführung wird bei weitem mehr als bei der Massenwirkung des Orchesters zur

Geltung kommen können. Ist es doch dem Hörer möglich, die Bewegung jeder einzelnen Stimme zu verfolgen, die Bedeutung jeder Figur, jeder Phrase zu würdigen.

In der Form unterscheidet sich das Streichquartett nicht von der Klaviersonate; die Viersätzigkeit herrscht normal auch hier vor. Beethoven, der unerreichte Meister des Streichquartetts, läßt allerdings in seinen letzten Kompositionen dieser Art, ebenso wie in seinen letzten Klaviersonaten, bisweilen eine Verschmelzung von Sonaten und Phantasieform eintreten. So enthält das Quartett op. 130 (B dur) sechs einzelne Teile. Der erste davon, ein Allegro in B dur, mit kurzer, langsamer Einleitung versehen, hat frei behandelte Sonatenform; der zweite, ein Presto in B moll, baut sich in der zusammengesetzten dreiteiligen Form auf. Eine Übergangsform benutzt der dritte Teil, ein Andante con moto ma non troppo in Des dur, dem als vierter ein Allegro assai in G dur, „Alla danza tedesca", in zusammengesetzter, dreiteiliger Form folgt. Eine Cavatine Adagio molto espressivo, der fünfte Teil, weist die gleiche Bildung in knapperer Art auf, während der sechste Teil, ein Allegro in B dur, der das Finale bildet, in Sonatenform geschrieben ist. Das Cis moll-Quartett op. 131 zerfällt sogar in sieben gesonderte Teile. Die fabelhafte Großartigkeit und Kühnheit, mit welchen Beethoven in diesen Werken die Themen aufgestellt und durchgeführt hat, hat nirgends ihresgleichen.

Die Nachfolgerschaft von Beethoven hat weniger auf diesen letzten Werken des Meisters, als vielmehr auf den leichter faßlichen der früheren Schaffensperiode aufgebaut. In den Werken eines Mendelssohn, Schumann, Brahms, Volkmann, Reinecke, Bruch, Dvořák u. s. w. ist fast stets die normale Viersätzigkeit

beibehalten und der Wert mehr auf eine eigenartige Ausfüllung der Form als auf eine Neugestaltung derselben gelegt.

Für denjenigen, welcher die Tonsprache eines Beethoven verstehen gelernt hat, bedürfen die Werke der anderen Großmeister der klassischen Zeit keiner Erläuterung. Mag aber jeder ernstliche Musikbeflissene nicht achtlos an den Streichquartettschöpfungen von Haydn oder von Mozart vorübergehen. Auch L. Cherubini und K. Ditters von Dittersdorf danken wir manch herrliches Werk.

Von andern Zusammenstellungen der Streichinstrumente ist zunächst des Streichtrio zu gedenken; eine Violine, eine Viola und ein Violoncell werden dabei zu einem Ensemble verbunden. Als die besten Beispiele für diese Art Komposition haben Beethovens op. 3 (Es dur), op. 8 (D dur), op. 9 (No. 1 G dur, No. 2 D dur, No. 3 C moll) zu gelten. Der Satz des Streichtrio ist viel durchsichtiger und dünner als derjenige des Streichquartetts. Die schwache Besetzung der Mittelstimmen macht sich sogar bisweilen störend bemerkbar, und es erscheint aus diesem Grunde angezeigt, die einzelnen Sätze nicht zu lang auszudehnen. Die drei Nummern aus op. 9 von Beethoven sind nach dem viersätzigen Sonatenschema, die anderen Werke als Serenaden gebildet. Op. 8 enthält sechs Sätze; ein Marsch in D dur beginnt, ein Adagio und ein Menuetto in der gleichen Tonart folgen, ein Adagio in D moll, ein Allegretto alla Polacca in F dur und Tema con Variazioni in D dur bilden den Beschluß. Duette, sei es für zwei Violinen, zwei Violoncelle oder zwei andere Streichinstrumente, existieren in geringer Zahl; sie dienen in erster Linie zu Unterrichtszwecken. Der Hauptsache nach sind sie nicht von hohem künstlerischen

Wert. Es stehen hier wohlgemerkt nur Duette ohne Begleitung in Frage.

Bei weitem bedeutungsvoller und häufiger anzutreffen sind die Kompositionen für Streichquintett. Die Fünfzahl der Instrumente läßt sich in diesem Fall auf mancherlei Weise erreichen. Den Instrumenten des Streichquartetts kann beispielsweise noch eine Viola zugesellt werden. Für diese Zusammenstellung hat W. A. Mozart seine Werke in G moll, C dur, C moll und D dur und J. Brahms sein op. 88 (F dur) und op. 111 (G dur) geschrieben. Fr. Schubert hat dagegen in seinem herrlichen op. 163 (C dur) statt der zweiten Viola ein zweites Violoncell eingeführt.

In den Streichsextetten sind zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelle zu einem Ensemble vereinigt. Wohl die besten Schöpfungen, welche sich als Beispiele hierfür anführen lassen, besitzen wir in den op. 18 (B dur) und op. 36 (G dur) von J. Brahms.

Vier Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelle stellen die Besetzung des Oktetts dar. Kompositionen, welche für diese Satzweise als Muster anzugeben sind, begegnet man in der Kammermusikliteratur nicht eben häufig. L. Spohr hat in vier Werken (op. 65, 77, 87 und 136) eine Gruppierung der acht Instrumente zu zwei Quartetten vorgenommen. Doch hat F. Mendelssohn in seinem Oktett op. 20 alle acht Stimmen gleichmäßig nebeneinander behandelt. Treten die Streichinstrumente in solcher Menge auf, so wirken sie fast wie ein kleines Streichorchester. Um letzteres allerdings voll zur Wirkung kommen zu lassen, werden zu den mehrfach besetzten Stimmen des Streichquartetts noch die Kontrabässe hinzugenommen. Reizende Schöpfungen für Streichorchester sind die Serenaden op. 62, 63 und 69 von Robert Volkmann.

In den Streichquintetten, Sextetten und Oktetten ist vorwiegend die Sonatenform zugrunde gelegt. Sehen wir uns beispielsweise das Sextett op. 36 von J. Brahms an, so finden wir, daß vier Sätze vorhanden sind. Ein Allegro non troppo in G dur beginnt, daran schließt sich ein Scherzo in gleichem Tempo mit der Haupttonart G moll. Der dritte Satz poco Adagio steht in E moll und das Finale (poco Allegro) in G dur. Auch die Formen dieser Teile: Sonatenform im ersten, zusammengesetzte dreiteilige im zweiten, Variationenform im dritten u. s. w., bringen nichts von dem viersätzigen Sonatenschema Abweichendes.

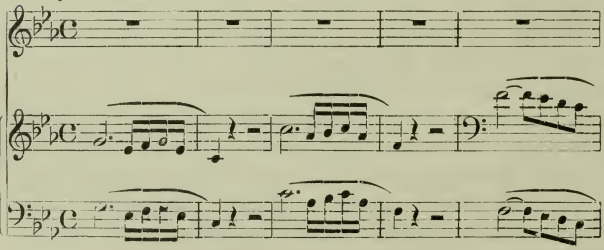
Auch in den des weiteren zu erwähnenden Sonaten für Klavier und ein Streichinstrument trifft man denselben Aufbau an. Zum ersten Male begegnet uns hier das Klavier als Teilnehmer an einem Kammermusikensemble. Durch seine Klangfülle wird das Klavier in einem solchen Duo unwillkürlich etwas dominieren. Es ist daher großer Wert darauf zu legen, daß sich beide Instrumente in den Vortrag der Melodien des Werkes recht brüderlich teilen. Die in der einen oder anderen Stimme notwendigen Begleitungsfiguren sind so charakteristisch und selbständig zu bilden wie nur möglich. Eine Stimme muß sich eventuell unterzuordnen verstehen und darf dabei doch nichts von ihrer Eigenart einbüßen. In dieser Hinsicht speziell sind die drei Violinsonaten (op. 78, op. 100, op. 108) von J. Brahms hochbedeutsame Schöpfungen. Die Zahl der hervorragenden Sonaten für Klavier und Violine ist so groß, daß man ohne Mühe treffliche Muster unter den Werken aller namhaften Komponisten findet. Auch werden ja gerade diese Kompositionen von Mozart, Beethoven angefangen bis zu E. Grieg, R. Strauß so häufig öffentlich vorgeführt, daß eine gewisse Bekanntschaft mit den Werken vorausgesetzt werden kann.

Verhältnismäßig geringer ist die Auswahl in Sonaten für Klavier und Violoncell. Doch läßt sich immerhin eine stattliche Reihe Schöpfungen dieser Art anführen: Beethoven op. 5, op. 69 und op. 102; Fr. Chopin op. 65; F. Mendelssohn op. 45 und op. 58; Anton Rubinstein op. 18 und op. 39; C. Reinecke op. 42, op. 89 und op. 238; C. Saint-Saëns op. 32; J. Brahms op. 38 und op. 99; J. L. Nicodé op. 25; J. Klengel op. 23. Für Klavier und Bratsche ist als op. 49 eine Sonate von Anton Rubinstein erschienen.

Wie die Klaviersonaten, so sind also auch diese Kammermusikstücke vier- oder dreisätzig gebildet. Da zwei Instrumente an der Ausführung des Musikstückes beteiligt sind, werden sich mitunter einzelne Teile wiederholen. Wird doch gar häufig ein Thema nicht nur von einem Instrument, sondern von beiden nacheinander zum Vortrag gebracht. So wird z. B. in der C moll-Violinsonate op. 30 No. 2 von L. van Beethoven das erste Thema vom Pianoforte allein gespielt:

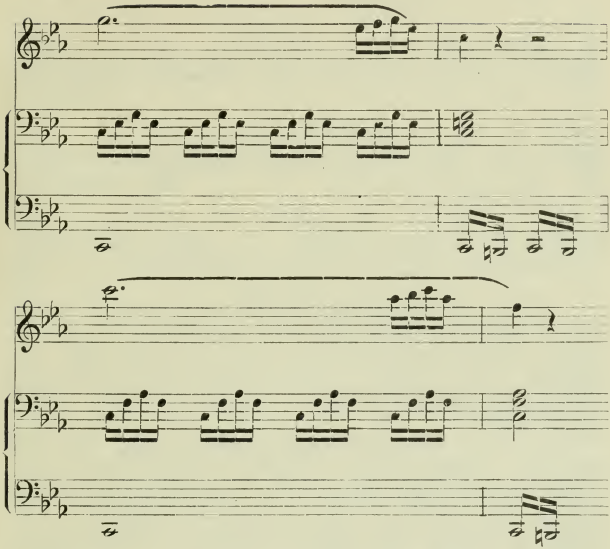
84.

Allegro con brio.



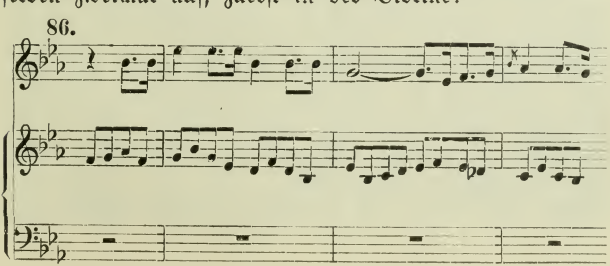
Erst im 9. Takt setzt die Violine ein, um nun noch einmal das gleiche Thema zu Gehör zu bringen:

85.



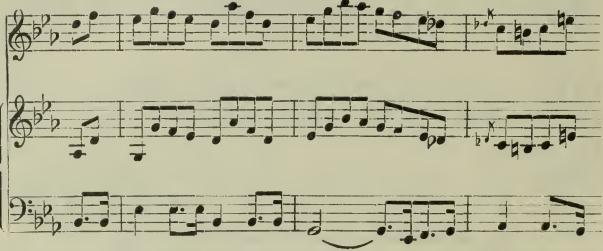
Nachdem die erste Themengruppe dieses Satzes in C moll beendet ist, wird mit wenigen Takten nach Es dur übergeleitet, da in dieser Paralleltonart die zweite Themengruppe aufgestellt ist. Auch jetzt tritt der Hauptsatz derselben zweimal auf, zuerst in der Violine:

86.



Dann im Pianoforte:

87.



Die Form dieses Satzes ist die Sonatenform. Natürlich werden durch derartige Wiederholungen von Themen die einzelnen Teile desselben sich erweitern müssen, ohne daß dadurch an dem Grundzug der Form aber irgend etwas geändert wird.

In dem Beethovenschen Werke folgt dem eben besprochenen Allegro in C moll ein Adagio cantabile in As dur, in welchem wir es mit zusammengesetzter dreiteiliger Form zu tun haben. Auch das sich daran anschließende Scherzo in C dur baut sich in gleicher Weise auf. Das Finale, ein Allegro, hat, wie der erste Satz, C moll als Haupttonart inne. Geschrieben ist es nach der Art eines Rondo.

Die ferner zu erwähnenden Klaviertrios, Klavierquartette u. s. w. zeigen keine andere Gestaltung, als die Klaviersonaten, es müßte denn durch eine Spezialbezeichnung in der Überschrift das Gegenteil angegeben sein. Wie für die Sonaten für Klavier und Violine, so finden sich auch für die Trios (Klavier, Violine und Violoncell) zahlreiche Beispiele unter den Werken fast aller namhaften Komponisten. Nur im allgemeinen braucht daher hier auf die diesbezüglichen Schöpfungen

von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms u. s. w. aufmerksam gemacht zu werden. Von Quartetten für Klavier, Violine, Viola und Violoncell sind zu nennen: W. A. Mozart: No. 1 G moll, No. 2 Es dur; L. v. Beethoven: op. 16; F. Mendelssohn: op. 3; R. Schumann: op. 47; J. Brahms: op. 25, 26 und op. 60; S. Jadassohn: op. 77; J. Rheinberger: op. 38. Von Quintetten für Klavier und Streichinstrumente: Fr. Schubert: op. 114 (Forellenquintett), in welchem statt der zweiten Violine ein Kontrabaß eingeführt ist; R. Schumann: op. 44; S. Jadassohn: op. 70 und op. 76; C. Reinecke op. 83; J. Rheinberger: op. 114.

Seltener sind in der Kammermusik die Blasinstrumente verwendet worden; doch können dieselben sowohl ohne Hinzunahme von Streichinstrumenten ein Ensemble bilden, als im Verein mit letzteren oder schließlich in Verbindung mit Klavier benutzt werden. Lediglich Blasinstrumente sind in nachstehenden Werken miteinander verbunden: W. A. Mozart: Serenade für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und Kontrafagott; L. van Beethoven: Oktett op. 103 für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner. Die Vermischung von Blas- und Streichinstrumenten findet sich in: W. A. Mozart: Quintett (A dur) für Klarinette und Streichquartett; L. van Beethoven: op. 20 Septett für Violine, Viola, Violoncell, Kontrabaß, Klarinette, Fagott und Horn; Fr. Schubert: op. 166 Oktett für Streichquartett, Kontrabaß, Klarinette, Horn und Fagott; L. Spohr: op. 31 Nonett für Violine, Viola, Violoncell, Kontrabaß, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott; J. Brahms: Quintett op. 115 für Klarinette und Streichquartett. Zum Schluß folgen diejenigen Werke, in denen Klavier

sei es nur mit Bläsern oder mit letzteren und Streichern in Verein tritt: W. A. Mozart: Quintett (Es dur) für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott; L. van Beethoven: op. 16 Quintett in derselben Besetzung; L. van Beethoven: op. 11 Trio für Klavier, Klarinette und Violoncell; J. Brahms: op. 40 Trio für Klavier, Violine und Waldhorn; L. Thuille: op. 6 Septett für Klavier und Blasinstrumente; A. Ruthardt: op. 34 Trio für Klavier, Oboe und Bratsche.

Selbstredend sollen und können diese Angaben das Material nicht erschöpfen. Es handelt sich aber hier auch nur darum, Mittel an die Hand zu geben, mit deren Hilfe man sich aus der Literatur einige Werke zum Spezialstudium nachschlägt. Die Zusammenstellungen von Instrumenten, deren hier Erwähnung getan worden ist, sind auch absolut nicht die einzig vorhandenen und denkbaren.

Wie wir zu beobachten Gelegenheit hatten, wiegt in den Kompositionen der Kammermusik die Sonatenform entschieden vor. Bisweilen tritt die Bildung als Serenade an deren Stelle. Ein Erfordernis ist nun aber weder die eine noch die andere Gestaltung. Steht es doch jedem Komponisten frei, Aufbau und Anordnung der einzelnen Teile ganz seinem Belieben nach zu wählen, neue, bisher ungewohnte Übergangsformen aufzustellen. Eine Weiterentwickelung der formalen Gestaltung in der Kammermusik werden wir ohne Zweifel von einer Verschmelzung der Strenge der Sonate und der Ungebundenheit der Phantasie zu erwarten haben. Alle Versuche, die Tonmalerei in die Kammermusik einzuführen, sind bisher ohne jeden Erfolg geblieben. Das ist nicht zum Verwundern! Hat man doch zum Malen viele Farben nötig; und der Kammermusiksatz ist keineswegs farben-

prächtig und glänzend. Im Gegenteil, er ist einfach und schlicht, hat sogar bisweilen etwas Asketisches an sich. Er tut somit besser, sich frei von jeder Art Programmmusik zu halten und seine eigenen Wege zu wandeln.

6. Das Konzert.

Konzert (concertare = wetteifern) wird jedes größere Tonstück genannt, welches für ein oder mehrere Soloinstrumente mit Orchesterbegleitung zu dem Zweck geschrieben ist, daß der oder die Spielenden ihre Fertigkeit auf ihrem Instrument zeigen können. In den meisten Konzerten sind technische Schwierigkeiten aller Art angehäuft, welche nur der wirklich zu überwinden imstande ist, welcher sich mit Recht einen Meister seines Instrumentes nennen kann. Die Form, in welcher die Konzerte für alle möglichen Instrumente geschrieben sind, ist seit Mozart und Beethoven vorwiegend die Sonatenform in dreisätziger Anwendung. Das Scherzo der Normalsonate fällt dabei aus; dafür ist das Finale von Anmut und Lieblichkeit, von Heiterkeit und Frohsinn erfüllt. Konzertstücke benutzen entweder Sonatenform, oder sind wie Phantasien aus mehreren Abteilungen, welche ohne Pausen miteinander verbunden sind, zusammengesetzt. Haben wir es im eigentlichen Konzert meist mit drei voneinander gesonderten großen Sätzen zu tun, so ist normal der erste davon ein Allegro in Sonatenform, der zweite ein Adagio in frei gewählter Form, der dritte ein Allegro in Sonaten- oder Rondoform. Kurz vor dem Abschluß des ersten wie des letzten Satzes wird dem Spieler in einer Kadenz gern noch Gelegenheit geboten, aus dem Stegreif über Themen des betreffenden Teiles zu phantasieren und seine Kunst in der Durchführung der Motive zu zeigen. Diese Erlaubnis, frei

zu phantasieren, kann freilich den Spieler leicht auf Abwege führen, zu Extravaganzen verleiten. Daher werden in den neueren Konzerten die Kadenzen vom Komponisten bisweilen direkt vorgeschrieben.

Hier, wie bei den Kammermusikwerken, werden sich die einzelnen Teile der Sonatenform eine wesentliche Dehnung gefallen lassen müssen. Wird doch sehr häufig in einem längeren orchestralen Vorspiel ein Teil der Themen schon aufgestellt und verarbeitet, ehe das Soloinstrument selbst das erste Hauptthema zum Vortrag bringt. Erlangen doch ferner die Überleitungen und Abschlüsse durch Mitwirkung des vollen Orchesters eine machtvolle Bedeutung. Denn wenn das Orchester in den Konzerten zunächst auch nur zur Ausführung einer Begleitung bestimmt ist, so wird es doch öfters auch allein zum Worte kommen, schon um dem Soloinstrument Gelegenheit zu geben, einen Augenblick Atem zu schöpfen, sich auszuruhen.

Wir besitzen Konzerte für alle Arten von Instrumenten. Zur Orientierung auf diesem Gebiet soll eine Anzahl Kompositionen moderner Meister angeführt werden; auf die betreffenden Werke der Klassiker genügt es im allgemeinen hinzuweisen.

So erscheint es überflüssig, die Klavierkonzerte (um mit diesen zu beginnen) von Mozart, Beethoven, Hummel, Weber, Chopin, Mendelssohn, Schumann einzeln aufzuzählen. Das sind Stücke, die sich mit vollem Recht der größten Popularität erfreuen und Jahr um Jahr zahlreiche Aufführungen erleben. Gedenken wir ferner der Klavierkonzerte in F moll von A. Henselt, in D moll von A. Rubinstein, in Fis moll von C. Reinecke, in B moll von P. Tschaikowsky, in G moll von C. Saint-Saëns, in A moll von E. Grieg, in B moll von X. Scharwenka, in Es dur und A dur

von F. Liszt. Letztere beiden Werke sind vor allem dadurch bemerkenswert, daß es in ihnen versucht worden ist, die Form anders als in der herkömmlichen Weise zu bilden. Allerdings sind z. B. in dem Es dur-Konzert auch noch vier Unterabteilungen (Allegro maestoso, quasi Adagio, Allegretto vivace, Allegro marziale animato) zu unterscheiden, doch sind dieselben ohne Pausen hintereinander zu spielen. Auch ist in den einzelnen Sätzen nicht von einem strengen Einhalten dieser oder jener Grundform die Rede, die Themen sind zum großen Teil mehr frei und kühn wie in einer Phantasie nebeneinander gestellt. Trotzdem geht durch das ganze Konzert ein einheitlicher Zug, weil dieselben Themen, wenn auch variiert, stets wieder Verwendung finden.

Zu den Konzerten für Klavier gesellen sich dann noch mancherlei Konzertstücke, welche Sonaten- oder Rondoform besitzen, wie das Konzertstück in F moll von C. M. von Weber, Rondo brillant von F. Mendelssohn, Introduktion und Allegro von R. Schumann. Als Verfasser von Violinkonzerten sind zu nennen: J. S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven, Ch. de Bériot, H. Vieuxtemps, L. Spohr, P. Rode, J. B. Viotti, F. Mendelssohn, M. Bruch, H. W. Ernst, J. Joachim, H. Sitt, P. Tschaikowsky, J. Brahms. Violoncellkonzerte besitzen wir von B. Molique, J. Haydn, G. Goltermann, B. Romberg, R. Schumann, R. Volkmann, A. Piatti, A. Dvořák, J. Klengel, E. d'Albert.

Auch für die anderen Orchesterinstrumente existieren Konzerte. So sind anzuführen: Konzert für Flöte in E moll von Kaspar Kummer; Konzert für Oboe in B dur von F. Ph. Barth; Konzert für Fagott (op. 75) von C. M. von Weber; zwei Konzerte für Klarinette

(op. 73, 74) von C. M. von Weber; Konzert für Harfe op. 81 von Parish Alvars; Konzert für Harfe op. 182 von C. Reinecke u. s. w.

In neueren Werken erlangt mitunter das Orchester eine derartige Selbständigkeit, daß das Soloinstrument in einen richtigen Wettstreit (Konzert) mit ihm zu treten hat. Ein solch gewaltiges Ringen findet sich in den beiden Konzerten für Klavier op. 15 (D moll) und op. 67 (B dur) von J. Brahms. Das sind, möchte man sagen, Symphonien mit obligatem Klavier. Auf sogenannte Bravour-Passagen ist so gut wie ganz Verzicht geleistet. Auch ein Doppelkonzert für Violine und Violoncell (op. 102) hat J. Brahms veröffentlicht. Schon zu älterer Zeit sind derartige Werke für mehrere Instrumente geschaffen worden. Von J. S. Bach liegen uns Konzerte für zwei, ja für drei Klaviere, Konzert für Flöte, Violine und Klavier vor; W. A. Mozart hat ebenso ein Doppelkonzert für zwei Klaviere und ein Tripelkonzert für drei Klaviere geschrieben. Das Tripelkonzert für Klavier, Violine und Violoncell von L. van Beethoven wird noch oft zur öffentlichen Aufführung gebracht.

Ist die Zahl derjenigen Instrumente, welche an der Ausführung eines Werkes teilzunehmen hat, größer, so werden, wie erwähnt, die einzelnen Teile der Komposition sich mehr und mehr zu erweitern bestrebt sein. Der Grundzug der Form, wie er sich schon in den Konzerten der klassischen Zeit findet, braucht darum nicht geändert zu werden. Und daß bis in die neueste Zeit herein ohne Aufgeben der gewohnten Sonatenform auch hier Herrliches und Großes geschaffen werden kann, haben uns die gewaltigen Werke von J. Brahms gezeigt. Eine Weiterbildung, wie sie Fr. Liszt in seinen Schöpfungen versucht hat, wird bei den Konzerten wie bei der

Kammermusik durch Verschmelzung von Sonaten- und Phantasieform herbeigeführt werden.

7. Die Symphonie.

Wir sahen bei den Konzerten, daß zur Ausführung der Begleitung das Orchester verwendet wird. In der Symphonie (= Zusammenklang) nun tritt dasselbe als wesentlich ausführender Instrumentalkörper auf. Im allgemeinen gesagt, verstehen wir unter Symphonie nichts anderes als eine für Orchester gesetzte Sonate, deren Teile sich natürlich, da vielen Instrumenten ihre Vorführung obliegt, erweitern und bereichern. Nach Anfang des 17. Jahrhunderts bezeichnete Symphonie nur die instrumentale Einleitung zu Gesangswerken, d. h. dasjenige, was wir heutigestags unter Ouvertüre verstehen. Gleichzeitig mit der Entwickelung der Klaviersonate bildete sich auch die Symphonie als selbständiges Instrumentalstück aus. J. Haydn ist wohl als derjenige anzusehen, welcher die moderne Symphonie begründet hat. Mozart wie Beethoven haben dann den begonnenen Bau zu Ende geführt. Letzterer hat speziell durch die Einführung des Scherzo, die Vergrößerung des Orchesters, die Vertiefung des Ausdrucks u. s. w. nachhaltigsten Einfluß ausgeübt. Formell ist in der Nachfolgerschaft durch die Romantiker Schubert, Mendelssohn und Schumann, wie später auch durch J. Brahms eine Weiterentwickelung nicht herbeigeführt worden, wenn natürlich auch die Art, sich in den gewohnten Formen auszusprechen, eine andere geworden ist. Alle Bestrebungen, die klassischen Formen aufzugeben, haben die Symphonie nicht weitergebildet. Stets hat man sich dabei von der absoluten Musik entfernt und auf das Gebiet der Programmmusik begeben. Über diese Richtung wird im nächsten Kapitel

gesprochen werden. Hier soll lediglich von der Symphonie die Rede sein, wie sie unsere Klassiker ausgebaut und vollendet haben. Wie bei der Klaviersonate und bei den Kammermusikwerken, so ist auch bei der Symphonie seit Beethoven die Viersätzigkeit das Reguläre; ein Allegro in Sonatenform beginnt, ein Adagio in beliebiger Form, ein Scherzo meist in zusammengesetzter dreiteiliger Form folgen, und ein Allegro in Sonaten- oder Rondoform bildet den Beschluß. Gewöhnlich wird das Symphonieorchester zusammengesetzt: aus den Holzblasinstrumenten (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, eventuell Englisch Horn), aus den Blechblasinstrumenten (4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, eventuell Tuben), aus den Schlaginstrumenten (2 Pauken, eventuell Triangel, Becken, große Trommel) und aus den Streichinstrumenten (erste und zweite Violine, Viola, Violoncell und Kontrabaß). Zusätze wie Auslassungen kommen vor; so kann die Zahl der Hörner wie der Trompeten vermehrt werden, es kann kleine Flöte oder Harfe zur Mitwirkung herangezogen werden, oder aber einzelne der Holz- wie Blechblasinstrumente können in Wegfall kommen. Das Nähere über diese Fragen ist in dem Bändchen der Sammlung Göschen, welches von den Instrumenten und der Instrumentierung handelt, nachzuschlagen.

Die Kapelle, für welche J. Haydn seine ersten Symphonien schrieb, war klein. Das Streichorchester war schwach besetzt; Trompeten und Pauken wurden selten, Klarinetten und Posaunen überhaupt nicht verwendet. Dagegen waren stets Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner vertreten. Die ersten Schöpfungen Haydns auf symphonischem Gebiete sind auch in ihrer Form außerordentlich einfach und bescheiden. Meist sind nur drei Sätze vorhanden und diese sind äußerst kurz. In

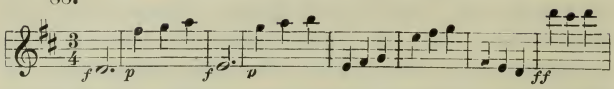
den späteren Werken von Haydn hat sich das geändert; nicht nur, daß die Zahl der Sätze dort vier beträgt, auch die Ausdehnung derselben ist eine andere. Am berühmtesten sind die 12 englischen Symphonien. In diesen findet sich als dritter Satz ein Menuett, das namentlich in seinem Trio die Liebenswürdigkeit und Grazie der Wiener Tanzweisen enthält. Dem ersten Allegro geht bisweilen eine ernsthafte Einleitung voraus, welche mit der Form des ganzen Satzes nichts zu tun hat, inhaltlich jedoch eng mit ihm verbunden ist. In der Art der Konstruktion unterscheiden sich die Symphonien Mozarts kaum von denjenigen Haydns; in derselben Weise werden die Themen aufgestellt und durchgeführt. Anders bei ihm ist aber die Art, die Themen zu bilden; das lyrische, gesangsmäßige Element gelangt zu hervorragender Bedeutung. Von den 47 Werken Mozarts auf symphonischem Gebiete sind die letzten drei in Es dur, G moll und C dur die hervorragendsten.

Die C dur-Symphonie, auch Jupitersymphonie genannt, ist ein Meisterstück kontrapunktischer Kunst, ganz besonders in ihrem vierten Satz, dem Finale.

Die Viersätzigkeit finden wir auch in den 9 Symphonien von L. van Beethoven vor. Allerdings wachsen sich die einzelnen Sätze hier so aus, daß sie ein ganz anderes Ansehen bekommen. Die Durchführungsteile erlangen eine Breite und Bedeutung, wie sie bis dahin unbekannt, ungeahnt war. Die einzelnen Orchesterinstrumente beteiligen sich so mannigfach und selbständig an dem Vortrag der Melodien, daß eine Blütezeit der Orchesterkunst anbricht. An Stelle des bei Haydn und Mozart üblichen Menuetts setzt Beethoven ein Scherzo, das zu einem Tummelplatz der Ausgelassenheit und Heiterkeit wird. Man denke an den

betreffenden Satz der zweiten Symphonie in D dur (op. 36):

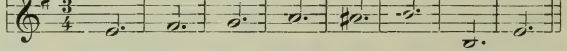
88.



mit dem sonderbaren Wechsel von f, p und ff. In der Form ist das Scherzo nicht wesentlich von dem Menuett unterschieden; wie dieses hat es zusammengesetzte dreiteilige Form. Auch das Finale zeigt bei Beethoven wie bei seinen Vorgängern Rondo- oder Sonatenform. Nur in der dritten Symphonie finden wir eine Art von Variationen eingeführt und in der neunten Symphonie einen Chorsatz verwendet. Unter all den vielen Symphonikern der Zeit nach Beethoven nimmt wohl J. Brahms den ersten Platz ein. Wenn letzterer jenem auch nicht an überzeugender Kraft des Ausdruckes gleichkommt, so weiß er doch Form und Inhalt in eine derartige Übereinstimmung zu bringen, daß ein wunderbares Ebenmaß alle seine so hochbedeutsamen Schöpfungen kennzeichnet.

Wir besitzen vier Symphonien von J. Brahms, welche alle in der üblichen Weise mit vier Sätzen gebildet sind. Das Finale von No. 4 in E moll ist nach Art einer Chaconne über einem achttaktigen Thema

89.



aufgebaut. Mit unvergleichlicher Meisterschaft sind die Variationen entwickelt; ja, man kann sagen, daß in der gesamten symphonischen Literatur dieser Schlußsatz nicht seinesgleichen hat.

Zur Kenntnisnahme sind vor allem dann noch nachstehende Symphonien zu empfehlen: Fr. Schubert: C dur, H moll; F. Mendelssohn: A moll (schottische), A dur (italienische); R. Schumann: No. 1. B dur, No. 2. D moll, No. 3. C dur, Nr. 4. Es dur; A. Rubinstein: No. 4. D moll; R. Volkmann: No. 1. D moll; P. Tschaikowsky: H moll; J. Raff: Leonore. Letztere Symphonie bildet schon den Übergang zur Programmmusik. Werke wie die Faustsymphonie oder Les Préludes von Fr. Liszt sind wohl zum großen Teil auf Grund der Sonatenform aufgebaut. Da sie aber mit einer Spezialüberschrift versehen und als Programmstücke gedacht sind, so müssen sie auch als solche beurteilt werden.

Wie für die Erschaffung der Sonate, so liegt auch für die Komposition der Symphonie eine große Schwierigkeit in der Bildung des letzten Satzes. Wird an dritter Stelle ein Scherzo oder scherzoartiger Satz genommen, so wird damit ein als Finale folgendes Rondo voll Heiterkeit und Frohsinn schlecht kontrastieren. In einem ernst gehaltenen Teil andererseits noch eine Steigerung gegen das Vorhergehende hervorzubringen, gelingt nicht in allen Fällen. Bisweilen erscheint es daher angezeigter, das Scherzo an die zweite Stelle zu setzen, dann erst den langsamen Satz anzuschließen und als Finale ein Rondo zu bringen. Auch ist es natürlich bei der Symphonie wie bei dem Konzert jederzeit angängig, das Scherzo ganz ausfallen zu lassen und dafür dem Schlußsatz einen heiteren Charakter zu geben. Gedenken wir des weiteren noch der Möglichkeit, statt der meist üblichen vier Sätze fünf zu verwenden. In nachstehender Anordnung etwa ist diese Vermehrung der Teile zu halten: 1. Allegro, 2. Andante, 3. Scherzo, 4. Adagio,

5. Allegro (Rondo). Die Formgebung in den einzelnen Sätzen kann selbstredend nicht blindlings bestimmt werden. Denn wenn dieselben auch einzeln in sich abgeschlossen sind, so bilden sie doch ein einheitliches Ganzes zusammen; sie müssen sich gegenseitig ergänzen, sich gegenseitig heben. Einem groß angelegten Anfangssatz dürfen ebensowenig Sätze kleinster Form, harmlosester Natur folgen, wie eine Reihe idyllisch, naiver Stücke durch eine groß gedachte, lang durchgeführte Fuge oder ein gewaltiges Variationenwerk passend abgeschlossen werden kann.

Dem angehenden Komponisten sei auf das dringendste empfohlen, die besten Werke unserer Meister immer und immer wieder zu studieren, um aus ihnen zu ersehen, wie in geeigneter Weise einzelne Stücke zu einem geschlossenen Ganzen (Cyklus) zusammenzustellen sind.

8. Die Programmmusik.

Bisher ist von mancherlei Musik, von mancherlei Art, sich in Tönen zu äußern, d. h. die Töne zu Melodien zu verbinden und diese in verschiedenen Formen zu vereinen, gesprochen worden. Von demjenigen, was diese Musik zum Ausdruck bringen soll, war nicht die Rede. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, zu untersuchen, ob die Musik überhaupt nur Töne spricht oder in ihren Tönen uns Erlebnisse, Empfindungen, Ideen des Komponisten zu vermitteln berechtigt ist. Stellen wir zunächst fest, daß man zwei Hauptrichtungen in der Musik unterscheidet: absolute Musik und Programmmusik. Die absolute Musik versucht „das Innenleben des Menschen oder besser der Menschheit, soweit sich dasselbe in den Gefühlsbewegungen von Allgemeinstimmungen äußert, symbolisch darzustellen". Die Programmmusik in ihrer wahren Gestalt steht zu der absoluten Musik in schroffem

Gegensatz. Bezweckt sie doch, nicht im allgemeinen Gefühle wiederzugeben; nein, ganz bestimmte Empfindungen sollen durch sie zum Ausdruck kommen. Nicht genug damit! Auch bestimmte Persönlichkeiten werden uns in ihren Erlebnissen, ihrem Charakter, ihren Handlungen nach vorgeführt; einzelne Vorgänge aus dem Leben wie aus der Natur und schließlich Ideenverbindungen oder gar philosophische Probleme werden vertont. Hier wirkt die Musik also nicht an sich, sondern versucht, soweit es ihr möglich ist, ein vorgeschriebenes Programm in Tönen wiederzugeben.

Dieses Bestreben, in Tönen zu schildern, ist nichts der Neuzeit Eigentümliches; hat doch schon im 16. Jahrhundert Jannequin Gesänge mit den Titeln „la chasse de lièvre", „le caquet des femmes" geschrieben. In der Instrumentalmusik aller Zeiten finden sich Kompositionen, welche dazu bestimmt sind, ein ihnen beigegebenes Programm zu erläutern. Es sei nur an die Werke von François Couperin (1668—1733), Jean Philippe Rameau (1683—1764) und Johann Kuhnau (1667—1722) erinnert. Die Orchesterkomponisten des 18. Jahrhunderts unternahmen es sogar häufig, Seeschlachten u. dergl. darzustellen, und im 19. Jahrhundert wird es Mode, allen Instrumentalwerken Überschriften zu geben. Man denke an die Unzahl von Klavierstücken, welche mit erklärendem Titel versehen im Laufe der letzten fünfzig Jahre erschienen sind. Einen ganz besonderen Aufschwung hat in neuerer Zeit die Programmmusik durch die Schöpfungen von H. Berlioz, Fr. Liszt und R. Strauß genommen. In den großen Orchesterwerken dieser drei ist es versucht worden, die Musik vollständig einer Idee unterzuordnen, die Töne nur erklingen zu lassen, um durch sie zu schildern.

Der Hauptsache nach wird es in der Programmmusik wie in der absoluten Musik zur Bildung von Motiven, kleinen und großen Sätzen kommen. Für das Zusammenschließen der Sätze zu größeren Formen ist die Art des Programms von Wesenheit. Es liegt keineswegs in allen Fällen die Notwendigkeit vor, von den Grundformen der absoluten Musik abzuweichen; die Sonatenform, Rondoform u. s. w. vermag auch hier am Platze zu sein. Sobald ein Tonstück allerdings ausgesprochen eine tonmalerische Tendenz verfolgt, werden sich andere Verfügungen über den Aufbau und die Zusammenstellung der Themen als notwendig erweisen.

Es wird versucht, in Tönen zu malen, ein Unternehmen, das zunächst deshalb auf große Schwierigkeiten stoßen muß, weil die Musik überhaupt nicht etwas zu schildern vermag, wie es ist oder wie es sich äußert, sondern nur versuchen kann, für die Erscheinungen analoge Tonverbindungen, deren Verständlichkeit in dem Sinne einer bestimmten Deutung aber stets fraglich bleibt, zu schaffen. Wohl ist es möglich, Bewegungen in der Natur durch rasche Tonfolgen plausibel zu machen, unmöglich ist es aber, klarzustellen, welchen Bewegungen in der Natur diese Tonreihen entsprechen, wenn nicht der erläuternde Text hinzukommt. Man denke sich nur das Unterfangen, eine symphonische Dichtung, welche eine Feuersbrunst darstellen soll, zu verfassen. Das Feuer, der Sturm, welcher dasselbe auflodern läßt, das Hin- und Herlaufen der geängsteten Menschen, und schließlich das Wasser, mit welchem die Feuerwehr des Brandes Herr zu werden versucht — alles muß durch rasche Tonfiguren symbolisiert werden! Ohne Erläuterung wäre in solch einem Chaos von Läufern und Passagen gar nicht zurechtzufinden. Und selbst wenn man sich schließ-

lich an der Hand eines Führers orientiert hätte und inne geworden wäre, was unter den einzelnen Bewegungsarten, Motiven u. s. w. zu verstehen ist, würde man wohl zu dem Bewußtsein kommen, daß die Musik nur auf höchst mangelhafte Art ein Abbild dessen, was sie darstellen soll, geben kann, und daß sie überhaupt nur einzelne Sachen oder Erscheinungen, für die es in der Musik Analogien gibt, darstellen kann. C. R. Hennig*) bemerkt sehr treffend dazu: „Dem Tonmaterial fehlt die begriffliche Bestimmtheit. Nicht unmittelbar kann die Programmmusik auf den Kern des gedanklichen Inhaltes gehen, sondern nur durch die Symbolik, durch Analogie, dadurch, daß dem abstrakten Charakter der absoluten Musik konkrete Eigenschaften zugestanden werden. Programmmusik ist und bleibt immer nur ein Versuch, das Konkrete vermittelst des abstrakten Tonmateriales auszudeuten. Nehmen wir an, daß ein Programm verloren geht, so haben wir absolute Musik vor uns; statt dieses verlorenen Programms können sehr viele andere, oftmals vom Wesen des ersten grundverschiedene, zu dem vorliegenden musikalischen Kunstwerke hinzugedeutet werden." Als die besten Schöpfungen innerhalb dieser Richtung erscheinen somit diejenigen Werke, welche schließlich ohne das erläuternde Programm noch eine vernünftige Musik bieten, d. h. welche als musikalisch logisch erscheinen würden, auch wenn das Programm verloren ginge.

Ich erinnere dazu nur an die zahlreichen Klavierstücke mit Überschrift von R. Schumann; etwa an den Karneval, op. 9. Die herrliche Musik dieser Komposition wird den Zuhörer auch dann in Entzücken versetzen, wenn er die Titel der einzelnen Nummern nicht kennt. Die eigentliche Tonmalerei spielt freilich hier auch eine geringere

*) „Ästhetik der Tonkunst" (Leipzig, J. A. Barth).

Rolle. Ist doch ein einzelnes Instrument, wie das Klavier, viel zu armselig, um tonmalerisch recht wirken zu können. Die farbenprächtige Sprache des Orchesters ist zu diesem Zweck viel besser geeignet. Die bedeutendsten programmatischen Schöpfungen sind nun auch für Orchester geschrieben, und die symphonische Dichtung ist recht eigentlich der Tummelplatz für die Tonmalerei. In der Form ist eine symphonische Dichtung etwa wie eine Phantasie gehalten; wie diese verbindet sie mehrere gesonderte Teile lose miteinander. Nur wird durch das Bewußtsein, daß die Musik hier die Aufgabe hat, etwas zu schildern, eine bessere Verbindung aller Teile hergestellt und durch die ergänzende Phantasie des Hörers manche Lücke ausgefüllt. Nicht immer aber sind die Teile so willkürlich wie bei einer Phantasie angeordnet, auch strengere Bildungen kommen vor. Die Grundzüge der Hauptformen können beibehalten werden; die Anordnung kann sogar ebenso streng geschehen, wie in den Werken der absoluten Musik. Man vergleiche dazu die beiden ersten Sätze („Faust" und „Gretchen") der Faustsymphonie von Fr. Liszt, die Symphonien „Im Walde" und „Leonore" von J. Raff oder auch „Till Eulenspiegel" von R. Strauß. Diese Werke kann man rein musikalisch genießen, ohne daß man sich bei der Musik etwas vorstellt. Allerdings haben wir es dabei mit Kompositionen einer mehr gemäßigten Richtung der Programmmusik zu tun. Von Strauß namentlich besitzen wir Tondichtungen, welche rein musikalisch genommen unverständlich, ja ungenießbar sind. Unmöglich könnte man den Titel zu seinem op. 40 „Ein Heldenleben" raten, geschweige denn die einzelnen Abschnitte enträtseln. Oder sollte wirklich jemand imstande sein, aus den absonderlichen Läufen, Sprüngen und Doppelgriffen der Solovioline in dem

in Frage stehenden Werk das Abbild von des Helden Gefährtin zu erkennen?

Wenn nun in solchen extremen tonmalerischen Werken von den rein musikalischen Grundformen abgewichen wird und werden muß, so ist damit noch lange nicht gesagt, daß dieselben formlos sind. Nur wird die Form nicht aus musikalischen, sondern aus dichterischen Gründen festgestellt. In dem Heldenleben von Strauß soll ein Held in Kampf und Sieg vorgeführt werden.

In folgende Abschnitte gliedert sich die ganze Darstellung:

1. Der Held.
2. Des Helden Widersacher.
3. Des Helden Gefährtin.
4. Des Helden Walstatt.
5. Des Helden Friedenswerke.
6. Des Helden Weltflucht und Vollendung.

Die ersten drei Teile enthalten gewissermaßen eine Aufstellung von Themen, der vierte und fünfte eine Verarbeitung derselben, der sechste bringt eine Koda mit kurzem Rückblick auf frühere Themen. Es kann nichts Unsinnigeres geben, als zu behaupten, ein solches Werk habe keine Form. Was anderes ist es, ob die Musik befähigt ist, das, was man von ihr verlangt, auch ausdrücken zu können. Jedenfalls hat diese Richtung gezeigt, daß sich die alten Formen freier behandeln und daß sich neue Übergangsformen herstellen lassen. Des weiteren sind durch sie die Ausdrucksmittel bereichert worden. Eine Orchestersprache, wie sie R. Strauß spricht, hat man vorher noch nicht vernommen.

Der Versuch, Singstimmen oder Deklamation zur Klarstellung der Sachlage in Werken der Tonmalerei heranzuziehen, erscheint wenig glücklich, weil das Miß-

verhältnis zwischen den reinen Instrumental- und den Vokalsätzen zu groß wird. In der dramatischen Symphonie „Romeo und Julia" von Hektor Berlioz ist es versucht worden, einen Chor und Solostimmen zur Vertiefung der Wirkung eingreifen zu lassen. Dieses Werk, ein Mittelding zwischen Symphonie und Oratorium, hat folgende Einteilung:

1. Teil: Einleitung. Kampftumult der feindlichen Parteien — Dazwischentreten des Fürsten. Prolog. Der Chor erzählt den Inhalt der Tragödie. Eine Altstimme preist das Glück der ersten Liebe — Tenorerzählung von der Traumfee Mab. (Instrumental und vokal.)

2. Teil: Romeo allein — Melancholie — Konzert und Ball — Großes Fest bei Kapulet. (Instrumental.)

3. Teil: Liebesszene. (Nur kurze Chorstelle der jungen vom Ballfest heimziehenden Kapulets; sonst alles instrumental.)

4. Teil: Königin Mab, die Traumfee (instrumental). Julias Leichenzug (mit Chor). — Romeo in der Gruft der Kapulets (instrumental).

5. Teil: Finale: Das Volk eilt zum Kirchhof; Streit zwischen den Kapulets und den Montagues — Rezitativ und Arie des Pater Lorenzo und Versöhnungsschwur. (Instrumental und vokal.)

Ganz abgesehen davon, daß bei Berlioz die Melodik meist außerordentlich steif und schwerfällig ist, würde es wohl auch bei größerer melodischer Leichtigkeit einem Komponisten schwer glücken, diese Zusammenstellung von Symphonie und Oratorium genießbar zu machen. Der Zuhörer wird durch das Eingreifen des Chores keineswegs froh und empfänglich gestimmt, empfindet vielmehr dieses Hin- und Hererzählen für ein Orchesterstück als höchst überflüssig.

Für ein wirkliches Chorwerk ist andererseits der Chorstil viel zu nüchtern und arm und die Orchestermusik viel zu lang und ausdruckslos, denn die Weiterführung der Handlung, wie sie in den Orchesternummern gedacht ist, kann unmöglich in den Tonreihen verstanden werden. Aus dieser Abart der Programmmusik wird und kann uns niemals etwas Ersprießliches erwachsen. Je mehr man Hilfsmittel nimmt, um die Wirkung eines Musikstückes zu erhöhen, um so mehr wird die Musik ihres ureigenen Charakters, durch Töne zu wirken, entkleidet. Die Musik hilft in solchen Fällen nur mitwirken, nimmt also eine untergeordnete Stellung ein; statt Herrin zu sein, wird sie zur dienenden Magd. Und fraglich bleibt es dann immer noch, ob sie eine gute Dienerin ist.

Jedenfalls ist es für den angehenden Komponisten sehr ratsam, ehe er es unternimmt, Studien in Programmmusik zu machen, sich eine Beherrschung der in der „reinen Formenlehre" durchgesprochenen Grundformen der absoluten Musik anzueignen. Denn selbst wenn bei einer groß angelegten Tondichtung tonmalerischer Tendenz keine der bisher üblichen Grundformen Verwendung findet, weil das vorgeschriebene Programm ein anderes Vorgehen verlangt, so wird es doch hier wie dort stets die Hauptsache sein, Themen aufzustellen, diese weiter zu entwickeln und durchzuführen. Je größer des Komponisten Fertigkeit in der Kunst der Verarbeitung ist, um so besser wird auch die betreffende Formgebung ausfallen. Diese Fertigkeit aber erreicht man nur durch unabläßige, peinlichste Übung der strengen Formen. Nachdem es dadurch gelungen ist, sich in altbewährter Art und Weise musikalisch fließend auszusprechen, mag derjenige, welcher sich dazu berufen fühlt, ruhig versuchen, seine eigenen Wege zu wandeln. Dabei ist aber stets im Auge zu behalten, daß der Fähigkeit

der Musik, darzustellen, zu schildern oder zu beschreiben, bedeutende Grenzen gezogen sind. Nur solche Vorwürfe können für die tonmalerische Behandlung überhaupt in Frage kommen, für welche sich in den Tonreihen, in den Klangverbindungen und Rhythmen Analogien finden lassen. Eine Melodie vermag nicht direkt irgend etwas zu sagen oder zu beschreiben, sondern nur symbolisch. Musik ist keine Sprache, welche sich an den Verstand wendet, sondern eine solche, welche zum Herzen spricht.

9. Das Sololied.

In dem vorhergehenden Kapitel (Programmmusik) wurde schon erwähnt, daß bisweilen zum Ton das Wort hinzugenommen wird. Wir kommen nun zur Besprechung derjenigen Kompositionen, in denen Ton und Wort sich vollständig in die Herrschaft teilen. Wohl büßt dabei die Tonkunst, insofern als sie sich in ihrem Aufbau nach dem Text richten muß, einen Teil ihrer Selbständigkeit ein, doch gibt es keine Kunst, mit welcher sich die Musik besser vereinen kann als die Poesie. „Wort und Ton sind unmittelbare Äußerungen unseres Innenlebens, das Wort als Ausdruck des Gefühls und jeglicher verstandesmäßigen Regung, der Ton aber, dem die begriffliche Bestimmtheit fehlt, als stilisierte Äußerung unseres Gefühlslebens“ (Hennig). Der Text bestimmt die Form der musikalischen Einkleidung, d. h. die Art der Bildung der Melodien und deren Zusammenstellung. Spielt der Text hier eine so einflußreiche Rolle, so erscheint es dringend geboten, seine Eigentümlichkeiten genau zu beobachten. Nicht nur der Sinn der Worte, auch die Sprachmerkmale derselben sind in Betracht zu ziehen. So viel wie irgend möglich sucht sich die Musik den Worten anzupassen. Akzentuierte Silben kommen auf

schwere Taktteile zu stehen; die Längen und Kürzen der Sprache finden einen Widerhall in den Längen und Kürzen in der Musik u. s. w. Kurz, für denjenigen, der es unternimmt, Worte in Musik zu setzen, wird es zur Pflicht, sich dieselben nach jeder Richtung hin klarzumachen. Je besser er sich die Art, den Tonfall der Sprache vergegenwärtigt hat, um so besser wird ihm die sinn- und sachgemäße Komposition des Textes gelingen. Ein einseitiges Bevorzugen des musikalisch Melodischen ist in der Vokalmusik ebensowenig gerechtfertigt wie ein vollständiges Außerachtlassen desselben. Im ersteren Falle würden wir eine Instrumentalmelodie mit nicht dazu passenden Worten, im zweiten ein Sprechen in abgegrenzten Tonstufen erhalten. Beides kann nur vereinzelt seine Berechtigung haben. Natürlich müssen bei Vereinigung von zwei Künsten von der einen wie von der anderen Seite Konzessionen gemacht werden.

Auf wenige Punkte, welche hinsichtlich der Textbehandlung von Bedeutung sind, sei in der Folge aufmerksam gemacht.

Zunächst gilt es, die Silben zu beobachten.

Unter Silbe wird die Verbindung der Laute, welche auf einmal, d. h. ohne neuen Atemeinsatz, in Erscheinung tritt, verstanden. Normal ist in jeder Silbe ein Vokal vorhanden, welcher Träger des Tones ist. Es wird ein Unterschied zwischen Haupt- und Nebensilben gemacht. Die Haupt- und Stammsilben, welche auch einzeln vorkommen können, enthalten den Sinn des Wortes; die Nebensilben, welche nur als Anhängsel zu den Hauptsilben anzusehen sind, können nicht allein stehen. Je nach der Stellung vor oder nach der Stammsilbe werden die Nebensilben Vor- oder Nachsilben genannt. So ist in dem Wort „Vertonung“ „ton“ die Stammsilbe; die-

selbe bekommt den Akzent; „ver“ und „ung“ sind Nebensilben. Die Stammsilbe wird für diesen Fall lang, die Nebensilben werden kurz sein. Enthält ein Wort zwei Stammsilben, so liegt vorwiegend auf der ersten der Akzent: Schlaftrunk, Reichstag u. s. w. In den dreisilbigen Wörtern, in denen die mittelste Silbe kurz ist und die erste den Ton hat, kann die letzte, auch wenn es eine Stammsilbe ist, kurz oder lang gebraucht werden. So in den Wörtern: Maientau, Osterlamm, Glockenschlag u. s. w.; hat dagegen die letzte Silbe die Betonung inne, so wird die erste lang oder kurz sein: Paradies. Bei den viersilbigen Wörtern verhält es sich ähnlich. Angenommen, daß hier die zweite Silbe akzentuiert ist, so hat man freie Hand, die Schlußsilbe in der einen oder anderen Weise zu benutzen: Vermessenheit, Belustigung u. s. w. Außerordentlich bequem in der Anwendung sind die einsilbigen Wörter, da die Mehrzahl von ihnen bald Kürzen bald Längen darstellen kann. Es wird gesprochen:

Die der Gerechte geht

oder

Die der Gerechte geht.

Alle Artikel, persönliche und unpersönliche Fürwörter, Vorwörter, Nebenwörter, Zwischenwörter (wie, ich, auf, und, hier, nicht, ach) u. s. w. besitzen in erster Linie die Eigenschaft, in doppelter Weise aufzutreten.

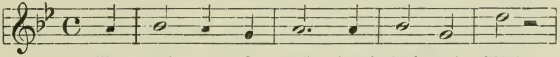
Beim Zusammenschließen der Wörter zu Sätzen ist von nicht geringer Bedeutung, auf welches der Wörter der wesentliche Akzent fällt. Besitzen wir doch in der Musik gleichfalls solch schwer betonte Stellen in den schweren Taktteilen oder Takten; erreichen doch ferner Melodien wie die Sätze der Sprache charakteristische Höhepunkte. In dieser Beziehung gilt es bei der Kom-

position ein gutes Einvernehmen zwischen Wort und Ton herzustellen.

Bei der Vertonung von Texten werden also die langen Silben vorzugsweise auf die schweren Taktteile kommen, während die kurzen mehr den leichten anheimfallen.

Fr. Schubert: „Erlkönig".

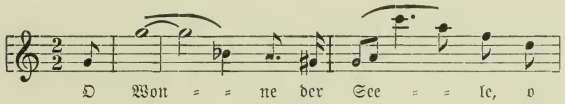
90.



Doch ist es keineswegs erforderlich, daß jede Silbe nur einen Ton erhält; nicht nur zwei, eine ganze Reihe von Tönen wird zu einer Silbe genommen

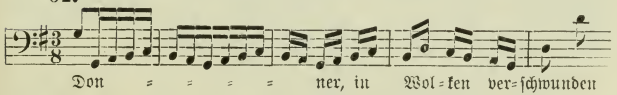
R. Wagner: „Tristan".

91.



J. S. Bach: „Matthäuspassion".

92.



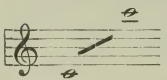
Natürlich darf kein Mißbrauch in dieser Hinsicht getrieben werden. Die Zahl der Töne hat stets im Verhältnis zu dem, was durch sie zum Ausdruck kommen soll, zu stehen. Wird zu einer Silbe ein Übermaß von Tönen genommen, so wird die sprachliche Eigentümlichkeit vollständig entstellt werden. Auch die beste Musik vermag nicht für so fehlerhafte Textbehandlung zu entschädigen.

Wer einen Text in Musik setzen will, mache sich erst mit allen Einzelheiten desselben vollkommen vertraut;

er lebe sich zunächst in die Sprache ein, nicht als ob er komponieren, sondern als ob er dichten wollte.

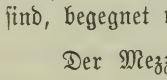
Wer einen Text in Musik setzen will, beobachte aber auch wohl, für welche der menschlichen Stimmen geschrieben werden soll. Wir unterscheiden unter den Stimmen zwischen Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß. Das Notwendige über die Register dieser Stimmen (Brust- und Kopfregister) und den Ausgleich der Lagen lese man in einer Gesangschule (Stockhausen) nach.

Der Sopran hat einen Umfang von c' bis c'''



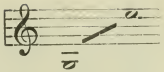
Die Töne über dem a'' sind nicht in allen Fällen gut verwendbar. Unmöglich ist es beispielsweise das c''' piano frei einsetzen zu lassen. Auf jeden Fall empfiehlt es sich, diejenigen Töne, welche an den Endpunkten des Umfanges einer Stimme liegen, nur im Verlauf von Tonreihen (siehe etwa das Beispiel aus dem Tristan) erklingen zu lassen. Doch ist es selbst in diesem Fall gewagt, nach der Höhe noch über c''' hinauszugehen. Sängerinnen, welche f''' oder gar g''' geschmackvoll zu singen imstande sind, begegnet man außerordentlich selten.

Der Mezzosopran ist von b bis fis'' zu rechnen.



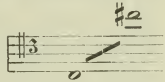
Es ist den Komponisten anzuraten, auf Töne wie das kleine a oder dreigestrichene g keinen Wert zu legen; ihre Intonation geschieht nicht immer einwandfrei. Während der eigentliche Sopran weniger Klangfülle bei größerer Beweglichkeit zeigt, besitzt der Mezzosopran, speziell in der Mittellage, einen volleren, runderen Ton. Erstere Stimme ist darum besser für den Koloraturgesang, letztere für den dramatischen Gesang geeignet.

Der Umfang des Alts reicht von g bis e''

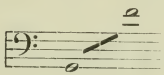


Nach der Höhe wie nach der Tiefe zu mögen in Ausnahmefällen noch einige weitere Töne benutzt werden; regulär genügt die oben verzeichnete Tonreihe vollkommen.

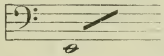
Beim Tenor sind, wie beim Sopran, zwei Hauptarten zu verzeichnen. Dem eigentlichen Sopran entspricht der hohe, lyrische Tenor, dem Mezzosopran der Heldentenor. Letzterer wird nicht gerne höher als bis zum b' geführt, während der lyrische Tenor gerade seine prunkendsten Töne in c'' und cis'' besitzt. Der Gesamtumfang des Tenors ist von c bis cis'' anzugeben:



Zwischen Tenor und Baß nimmt der Bariton eine Mittelstellung ein, indem er den Glanz der Tenorstimme und die Machtfülle der Baßstimme in sich vereint. Je nachdem der Schwerpunkt der Stimme mehr in der Höhe oder Tiefe liegt, wird zwischen Tenor- und Baßbariton unterschieden. Der Umfang ist von G bis f' anzugeben:



Der Baß, die tiefste der Stimmen, reicht von E bis e'



Bässe, welche noch tiefer, etwa bis zum Contra B singen, sind selten; man kann damit nicht rechnen.

Wie wir sehen, ergibt sich für jede der Stimmen ein gewöhnlicher Umfang von etwa zwei Oktaven. Die-

jenigen Töne, welche sich an den Grenzen dieses Umfanges befinden, sind freilich mit Vorsicht und nur unter bestimmten Voraussetzungen gut zu gebrauchen.

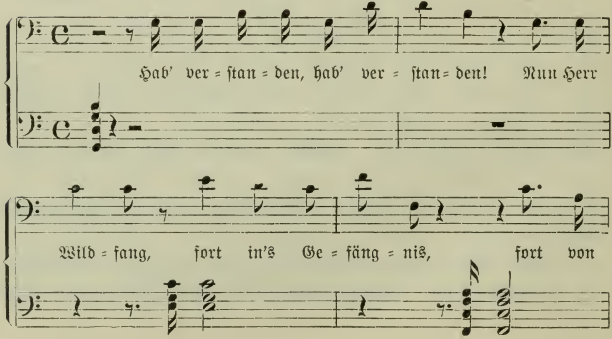
Den geringsten Anteil nimmt die Musik bei Verbindung von Wort und Ton im Rezitativ. In seiner einfachsten Art, dem Sekkorezitativ, erweist sich dasselbe gewissermaßen nur als eine Manier, in bestimmten Tonhöhen zu sprechen, wobei die Intonation durch ganz einfache Harmonien, welche nur von wenigen Instrumenten ausgeführt werden, unterstützt wird. Wenn nun hierbei von einer Melodie oder Satzbildung zunächst so gut wie gar nicht die Rede ist, so darf doch die Musik eines Rezitativs keineswegs planlos sein. Die verschiedenen Tonhöhen der Singstimme werden durch den Wechsel der Stimmung im Text bedingt und die Füllharmonien müssen in ihrer Aufeinanderfolge korrekt wie bei jeder vernünftigen Komposition sein.

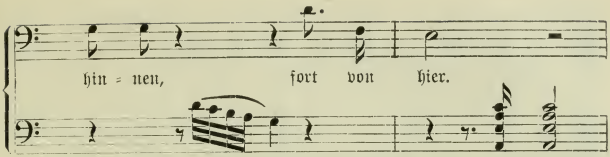
Wir finden das Rezitativ am häufigsten im Oratorium und in der Oper, doch sind auch Einleitungen zu Konzertarien, Episoden in Liedern bisweilen rezitativisch gehalten.

Zunächst ein Beispiel der einfachen Art des Rezitativs:

G. Rossini: „Der Barbier".

93.

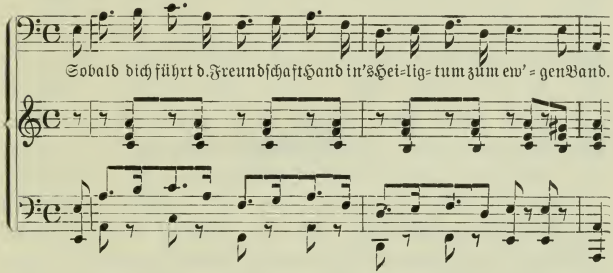




Nächst diesem etwas dünnen Rezitativ finden wir dann häufig ein solches, bei welchem die Singstimme mehr ariosen Charakter annimmt oder die Begleitung selbständiger, charakteristischer gehalten ist.

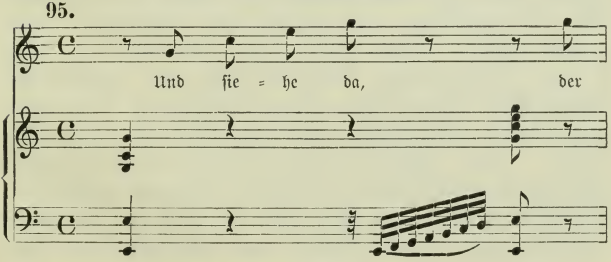
W. A. Mozart: „Zauberflöte".

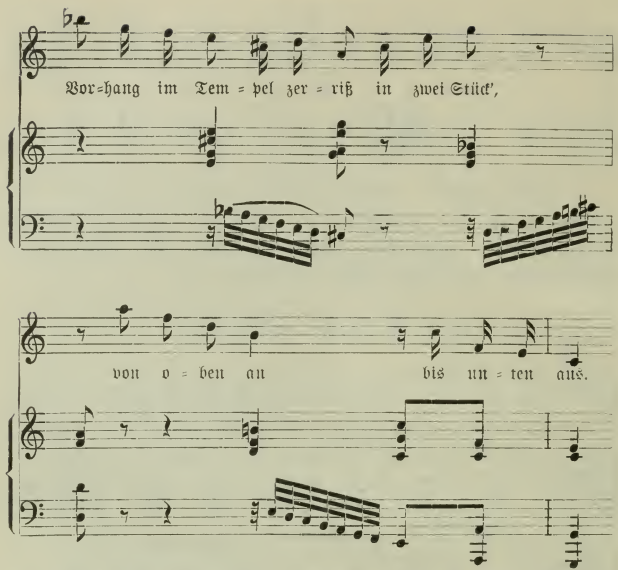
94.



J. S. Bach: „Matthäuspassion".

95.





In dem Rezitativ, wie es sich in den Werken R. Wagners findet, ist der orchestralen Begleitung noch eine größere Rolle zugewiesen worden. In symphonischer Weise sucht sie die Stimmungen des Textes wiederzugeben oder die Handlung tonmalerisch zu illustrieren. Bestimmte Motive werden bald in den Singstimmen, bald in den Instrumenten wiedergebracht, um musikalische Einheitlichkeit herzustellen. Die Deklamation ist dazu in den Wagnerschen Werken mit der größten Feinheit ausgeführt. Zum Studium seien in erster Linie die zahlreichen rein rezitativischen Stellen im Lohengrin empfohlen. Bei Wagner wird man auch bemerken, daß es keineswegs erforderlich ist, wie es früher immer geschah, das Rezi-

tativ durchgehends im Viervierteltakt zu notieren. Taktwechsel wird vorgenommen, sowie eine sachgemäße Deklamation es verlangt. Treten im Rezitativ häufiger geschlossene Melodien auf, so wird eine Ähnlichkeit mit der Arie vorhanden sein.

Unter Arie wird ein Gesangstück für Solostimme mit Orchesterbegleitung verstanden, welches wie ein erweitertes Lied breiten Raum in der Oper oder im Oratorium einnimmt. In geringer Zahl existieren auch Konzertarien (Beethoven: „Ah perfido"; C. Reinecke: „Mirjams Siegesgesang", „Das Hindumädchen"), welche sich von den Opernarien nur dadurch unterscheiden, daß sie einzeln dastehen. Vorwiegend mögen die Arien lyrisch gehalten sein; doch existieren auch solche, in welchen das dramatische Element zur Geltung kommt, welche voll von Unruhe und Bewegung sind. Die Form und Art der Musik wird in der Arie wie im Lied durch Form und Inhalt des Textes bestimmt werden. Eine lyrische Arie wird eine der einfacheren Grundformen wählen, eine dramatische lieber eine Phantasieform, weil die Wiederholungen der Sätze, wie sie sich in den einfacheren Formen finden, für die dramatische Entwickelung eventuell störend sind. Die in früherer Zeit so häufig auftretende Dakapoarie benutzte zusammengesetzte dreiteilige Form. Durch orchestrale Einleitungen und Zwischenspiele wird natürlich stets eine Erweiterung auch der einfachsten Grundformen eintreten. In der Bravourarie wird in erster Linie dem Sänger Gelegenheit gegeben, seine Kehlfertigkeit zu zeigen. Dem Lied nahestehend ist die kleine Art der Arie: die Kavatine oder Ariette.

Haben wir bei der Arie mit einer Orchesterbegleitung zu rechnen, so wird die Begleitung des Liedes vorzugsweise nur von einem oder doch nur von wenigen Instru-

menten ausgeführt. In der Liedkomposition macht man einen Unterschied zwischen Strophenlied und durchkomponiertem Lied. Bei ersterem sind der Hauptsache nach alle Strophen eines Gedichtes nach derselben Melodie zu singen; bei letzterem erhält jede Strophe ihre eigene musikalische Gestaltung, so daß sich die Musik hierbei viel inniger dem Inhalt des Gedichtes anzuschließen vermag, viel freier sich entwickeln kann. Zur Abrundung auf wesentliche Melodien zurückzukommen, den Schlußvers ähnlich dem Anfangsvers zu gestalten, ist nicht nur möglich, sondern gar oft erforderlich. In jeder Weise können dabei die Themen variiert werden. Wie schon oben angedeutet, ist für die Festsetzung der musikalischen Formgebung die Art des Textes, die Form und der Inhalt des Gedichtes in erster Linie maßgebend. Danach ist zu entscheiden, ob besser strophenweise oder durchkomponiert wird, ob zweiteilige, dreiteilige, Phantasie oder eine Übergangsform zu nehmen ist. Doch nicht nur für die musikalische Form ist der Inhalt eines Gedichtes von Belang, er hat auch zu bestimmen, ob das Lied für hohe oder tiefe, Frauen- oder Männerstimme gesetzt wird.

Eignet sich doch eine größere Anzahl von Gedichten ausschließlich für den Vortrag durch Frauenstimmen, während wieder andere den Männerstimmen zufallen müssen. Nicht unbeachtet mag auch bleiben, daß für die geringere Beweglichkeit und größere Fülle der tiefen Stimmen die Art der Melodiebildung eine andere sein muß, als für die Leichtigkeit der hohen.

Bisweilen können Schwierigkeiten für die Vertonung von Gedichten dadurch entstehen, daß in der Sprache ein Satz nicht mit dem Ende einer Zeile oder eines Verses abschließt, der Abschluß in der Mitte der Zeile

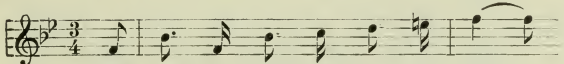
erfolgt. Bei normaler musikalischer Gestaltung werden den Zeilen des Gedichtes Motive oder kleine Sätze der Musik entsprechen. So kann der Fall eintreten, daß einmal ein musikalischer Schluß nicht mit dem sprachlichen zusammenfällt. Ein Widersinn in der Deklamation muß dann eventuell der fließenden gleichbleibenden Melodie zuliebe mit in Kauf genommen werden.

Jedes Versmaß läßt sich entweder im zweizähligen oder im dreizähligen Takt wiedergeben. Betrachten wir Kompositionen von Gedichten, denen folgendes Schema zugrunde liegt:

⏑ — ⏑ — ⏑ —

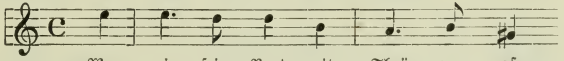
In seinem op. 1 No. 4 hat R. Franz ein Gedicht von R. Burns also begonnen:

96.



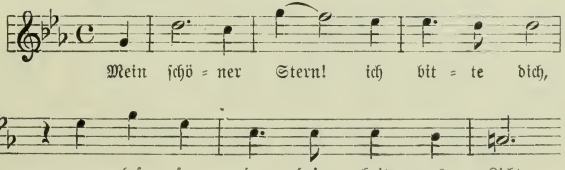
Fr. Schubert gibt die Goetheschen Verse aus „Wilhelm Meister", welche das gleiche Metrum besitzen, in seinem op. 12 No. 2 im $^4/_4$ Takt wieder:

97.



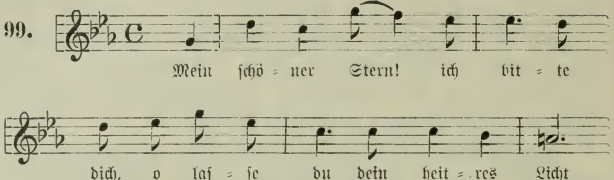
R. Schumann hat in op. 101 No. 4 Worte Fr. Rückerts, welche wieder obiges Schema aufweisen, mit Dehnungen im $^4/_4$ Takt geschrieben:

98.



Ohne Dehnungen würde dieselbe Stelle in nachstehender Weise anzugeben sein:

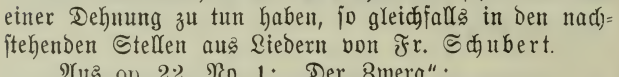
99.



Wie wir es hier in dem Schumannschen Lied mit einer Dehnung zu tun haben, so gleichfalls in den nachstehenden Stellen aus Liedern von Fr. Schubert.

Aus op. 22, No. 1: „Der Zwerg“:

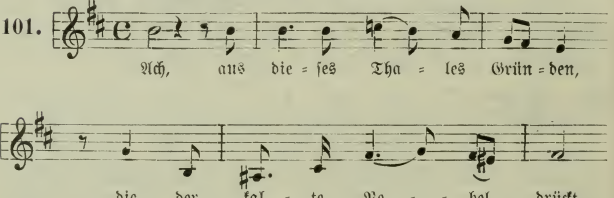
100.



Hier ist der letzte schwere Takt verlängert.

Aus desselben Meisters op. 39: „Sehnsucht“:

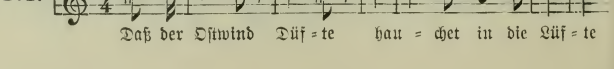
101.



Zu Anfang des vorstehenden Satzes ist ein schwerer Takt eingefügt. Doch kommen auch Verkürzungen vor.

Dazu ein Beispiel aus Fr. Schuberts op. 59, No. 2. Die zweite Zeile hat zwei schwere Takte erhalten, während der ersten nur ein solcher zugefallen ist.

102.

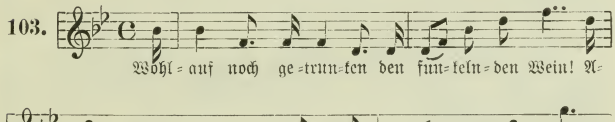


Zur Belebung des Ausdrucks sind derartige Dehnungen oder Verkürzungen sehr angebracht. Sie müssen jederzeit jedoch irgendwie begründet sein. Das lange Verweilen auf Tönen, das Verwenden von allerhand musikalischen Schnörkeln und Verzierungen, ohne daß der Text zu solchen Abschweifungen Anlaß gibt, ist fast stets zu verwerfen. Ältere Opernarien und Lieder weisen zahlreiche Beispiele sinnloser Verunstaltungen auf.

Die Melodiebildung hat des weiteren Wert darauf zu legen, daß diejenigen Worte, welche dem Sinn nach mit Nachdruck zu sprechen sind, möglichst mit den Höhepunkten der Melodie zusammenfallen. Stellen, wie die nachfolgenden, erscheinen als ungünstig:

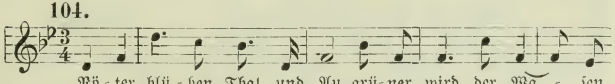
R. Schumann:

103.



J. Brahms:

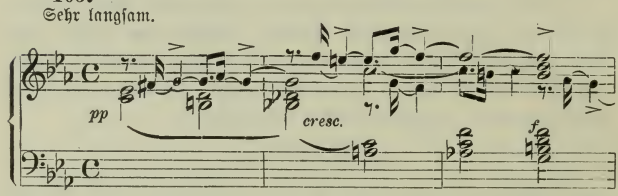
104.



Von größter Bedeutung, namentlich beim durchkomponierten Lied, ist die Begleitung, welche in den meisten Fällen vom Klavier allein ausgeführt wird. Soll doch dieselbe nicht nur die Harmonie ausfüllen und dadurch die Singstimme unterstützen. Ihr fällt auch die Aufgabe zu, durch charakteristische Bewegungen,

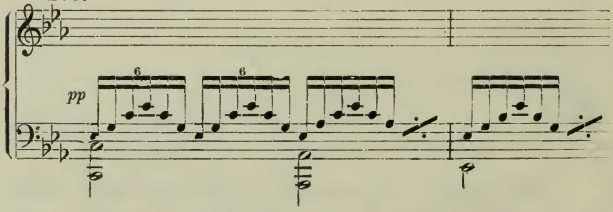
Rhythmen aller Art, den Ausdruck des Musikstückes zu beleben, den Text musikalisch zu illustrieren. So ist z. B. von Fr. Schubert in dem „Nachtstück“ op. 36, No. 2 der Stimmung, wie sie in den Anfangsworten der Dichtung („Wenn über Berge sich der Nebel breitet“) zum Ausdruck kommt, in eigenartigster Weise durch ein kurzes Instrumentalvorspiel vorgearbeitet worden.

105.



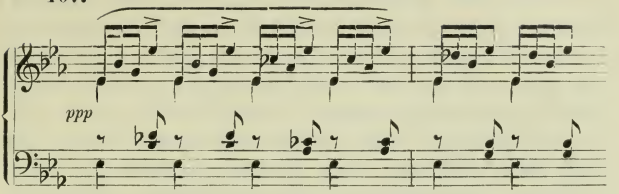
Der Gesang des Alten selbst: „Du heil'ge Nacht!“ u. s. w. wird dann durch eine das Harfenspiel imitierende Bewegung begleitet.

106.



Bei den Worten: „Die grünen Bäume rauschen dann“ wird die Begleitungsfigur geändert, verfeinert, um die rührenden Schlußworte dieses Sterbegesanges in mildestem Lichte erscheinen zu lassen.

107.



So kann, wie wir sehen, eine fein ausgearbeitete Begleitung zur Belebung des Ausdruckes bei einem Lied unendlich viel beitragen.

In noch höherem Grade als beim Lied wird und muß das bei der Ballade der Fall sein. Kommt es in ihr doch in erster Linie auf Schilderungen an. Zunächst ist ja die Ballade eine episch-lyrische Dichtungsart. Da aber die Personen in ihr selbst Empfindungen, Ansichten zum Ausdruck bringen, so ist sie auch dramatisch-lyrisch. Die Reden der einzelnen Personen werden, da ihr Inhalt stets ein anderer ist, stets auch eine verschiedenartige musikalische Ausgestaltung verlangen. Aus diesem Grunde wird die musikalische Anlage einer Ballade derjenigen einer Phantasie gleichen. Um bei aller Mannigfaltigkeit eine Einheitlichkeit zu erreichen, wird mitunter auf charakteristische Motive und Sätze zurückgegriffen werden müssen, werden Bewegungsarten, welche dem Grundton der Erzählung angepaßt sind, zu wiederholen sein.

Der unerreichte Meister dieser Kompositionsweise ist Fr. Schubert. Nie ist etwas Großartigeres geschrieben worden als dessen „Erlkönig". Doch auch die dieses Gebiet berührenden Schöpfungen von R. Schumann und K. Löwe seien zur Kenntnisnahme nachdrücklichst empfohlen.

Für die Liedkomposition ist auf keine speziellen Beispiele weiter verwiesen worden, weil die Auswahl an hervorragenden Schöpfungen ja nirgends größer ist als hier, weil die besten Werke dieser Art ja so bekannt sind, wie nur irgend etwas in der Musik.

Es erübrigt noch der Kompositionen für zwei, drei und mehr Stimmen, der Duette, Terzette u. s. w. zu gedenken. Hinsichtlich der Sprachbehandlung, der Formgebung sind die gleichen Grundsätze wie bei der Liedkomposition gültig. Natürlich sind zur Komposition für mehrere Stimmen nur solche Texte zulässig, welche bequem von mehreren Personen vorgetragen werden können. Es steht begreiflicherweise beim Duett wie beim Terzett u. s. w. dem Komponisten frei, die Stimmen bald zusammen, bald einzeln erklingen zu lassen. Eine ununterbrochene Zwei- oder Dreistimmigkeit ist hier ebensowenig ein Erfordernis, wie beim Streichquartett eine Vierstimmigkeit. Gern werden die Stimmen in den strengsten Arten des Kontrapunkts miteinander geführt; der Kanon in allen Intervallen vermag hier eine große Rolle zu spielen. Lieder, Duette, Terzette und Quartette (Sopran, Alt, Tenor, Baß), auf verschiedenartige Texte komponiert, lassen sich gut zu einem geschlossenen Werk, Liederspiel genannt, zusammenstellen. Zwischen den einzelnen Texten muß ebenso wie zwischen der musikalischen Ausgestaltung derselben ein innerer Zusammenhang bestehen. Die in solchem Fall notwendige Instrumentalbegleitung wird dem Klavier (zwei- oder vierhändig) übertragen. Wir begegnen der Anwendung einer solch cyklischen Form der Vokalmusik in dem „spanischen Liederspiel“ von R. Schumann, den „Liebesliedern“ von J. Brahms und dem „mittelhochdeutschen Liederspiel“ von P. Umlauft.

Zum Schluß dieses Kapitels seien noch wenige

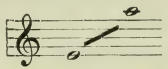
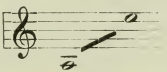
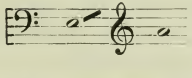
Worte über das Melodrama angefügt. Während man früher jedes Drama mit Musik darunter verstand, wurde später nur ein Schauspiel mit Orchesterbegleitung dadurch gekennzeichnet. Doch hat diese Vermischung von Oper und Schauspiel niemals größere Bedeutung erlangt. Wohl sind immer und immer wieder Versuche gemacht worden, das Melodrama zu einer wesentlichen Kunstform zu erheben, doch ist jeder dieser Versuche mißglückt. Und das wird stets so sein, denn für eine Oper ist zu wenig Gesang, für ein Schauspiel zu viel Musik vorhanden. Als Beispiele von Melodramen größeren Stiles sind anzuführen: „Pygmalion" von J. J. Rousseau (1712 bis 1778), „Ariadne auf Naxos" von Georg Benda (1721—1795); „Die Königskinder" von Engelbert Humperdinck (geb. 1854). Weniger unangenehm und anspruchsvoll erscheint das Melodrama in den Balladen für Deklamation und Klavierbegleitung, wenn natürlich auch hier von einer vornehm künstlerischen Wirkung nicht die Rede sein kann. Weder Liszts Bearbeitung von Bürgers „Lenore", noch Schumanns Übertragung von Hebbels „Heideknaben", noch die an sich mit großem Feinsinn hergestellte Komposition „Enoch Arden" von R. Strauß vermögen uns viel günstiger gegen das Melodrama zu stimmen.

10. Das Chorlied.

Hinsichtlich der Deklamation sind bei der Chorkomposition der Hauptsache nach dieselben Prinzipien maßgebend, wie bei der Komposition für Solostimmen. Eine sinngemäße Deklamation ist ebenso wie eine sachgemäße Gestaltung der Melodie von der größten Bedeutung. Doch bleibt zu berücksichtigen, daß Textwiederholungen, da mehrere Stimmen einen Text vortragen,

eher zulässig sind, wie auch Verschiebungen der Worte in den weniger hervortretenden Füllmittelstimmen nicht durchaus störend wirken. Dasjenige, wozu die Chorkomposition in erster Linie Anlaß gibt, ist die Ausbildung eines bestimmten Stiles. Der kirchliche Stil muß sich hier scharf von dem weltlichen trennen. In der neueren Zeit ist darauf leider viel weniger als früher geachtet worden. In dem „Kern melodischer Wissenschaft" von Mattheson findet sich folgende treffliche Äußerung: „So stehet leicht zu erachten, daß die Tonkunst, da sich ihr Nutz und Gebrauch über Gotteshäuser, Schaubühnen und Zimmer erstreckt, notwendig auch durch ebenmäßige Anwendung und Zusammenfügung gewisser Klänge, Gänge, Fälle, Geltungen und Zeitordnungen in ihrer Schreib- und Setzart sehr verschieden sein müsse". Man will und muß in der Kirche eine andere musikalische Sprache als auf der Bühne oder im Konzertsaal reden; die Harmonie, vorzüglich der Gebrauch der Dissonanzen, muß hier ein anderer wie dort sein. Leider ist die Kirchenmusik augenblicklich so wenig im Ansehen und zum Teil auch so wenig im Gebrauch, daß das richtige Verständnis dafür nicht im richtigen Maße vorhanden ist. Hier hat ein gründliches Studium der alten Kirchenkomponisten und ein Eingehen auf die Kirchentonarten und ihre Eigentümlichkeiten heilsam zu wirken. Eignen sich doch die ehrwürdigen, feierlichen und eigenartigen Harmonien, welche manche von den Kirchentonarten aufweisen, ganz besonders für die kirchliche Komposition. In den Harmonielehrbüchern wird viel zu wenig darauf aufmerksam gemacht, wie diese oder jene Harmonieverbindung wirkt; denn manche Klangfolge läßt sich unter gewissen Voraussetzungen rechtfertigen, während sie unter anderen zu vermeiden ist.

Im Chorsatz tut man gut, die Stimmen nicht bis an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit zu führen. Je sangbarer eine Komposition ist, um so besser wird sie auch, vorausgesetzt daß sie überhaupt etwas zu sagen vermag, wirken können. Zur Belehrung über den Chorsatz sei die Kenntnisnahme von Wüllners ausgezeichneter Chorschule (Fr. Wüllner: Chorübungen der Münchner Musikschule) dringend empfohlen.

Man halte den Sopran in dem Umfang von e′ bis a″  und füge nur im Ausnahmefall in der Höhe noch b″ oder h″ zu. Beim Alt beschränke man sich auf a bis e″  Der Tenor überschreite nicht als Grenztöne nach der Tiefe zu das kleine e und nach der Höhe das eingestrichene a. Es ist üblich, diese Stimme im Violinschlüssel, aber eine Oktave höher als klingend, zu notieren, so daß wir folgenden Umfang aufschreiben, der in nachstehender Weise  erklingt. Der Baß schließlich bewege sich zwischen F und c′

Beim einfachen a capella-Gesang, d. h. beim Gesang ohne Begleitung, wird die Zusammenstellung der eben erwähnten 4 Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Baß benutzt. Eine Fünf- oder Sechsstimmigkeit wird dadurch, daß man Sopran 1 und 2 oder Baß 1 und 2 einführt,

erreicht. Unzweckmäßiger ist es, die mittleren Stimmen, Alt und Tenor, zweifach zu nehmen, weil diese an sich in den meisten Chören schwächer vertreten sind. Bei einem achtstimmigen Chor wird regulär die Einteilung in zwei Chöre zu vier, bei einem 16 stimmigen Chor in vier Chöre zu vier Stimmen vorgenommen. Eine der eigenartigsten und hervorragendsten Kompositionen zu 16 Stimmen a capella ist eine große Messe von Eduard Grell (1800—1886). Die verschiedenartigste Anordnung und Verwendung der Chorstimmen läßt sich trefflich in Sammelwerken wie Musica Sacra (Sammlung berühmter Kirchenchöre, C. F. Peters) studieren. Da finden sich Chöre aus dem 16. wie dem 19. Jahrhundert, dreistimmig bis achtstimmig, auf lateinische wie deutsche Texte geschrieben, in vorzüglicher Auswahl.

In der Anlage unterscheidet sich ein Chorlied nicht wesentlich vom Sololied. Wie bei letzterem, so kann auch hier strophenweise oder durchkomponiert werden. Mehrere der einfacheren Grundformen sind schon in der reinen Formenlehre als geeignet zur Chorkomposition bezeichnet worden. Die kunstreichere Art des weltlichen Chorliedes wurde in früherer Zeit Madrigal benannt. Während es in den kirchlichen Weisen schwerer war, sich frei zu bewegen, alles Steife und Konventionelle abzustreifen, versuchten die Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts im Madrigal eine Musik, welche sich den Worten inniger anschloß, den Text besser charakterisierte, zu schreiben. Auch heutigestags geht man darauf aus, das weltliche Chorlied bei einer Durchkomposition möglichst kunstreich zu gestalten. Das Strophenlied dagegen wird gern einfach, im Volkston gehalten. In den hierher zu zählenden reizenden Werken von F. Mendelssohn oder M. Hauptmann begegnet uns manch herzinnige, entzückende Weise.

Unter den kirchlichen Chorliedern besitzt die einfachste Bildung die Hymne, ein Lobgesang, welcher mit Vorliebe als cantus firmus eine alte (gregorianische) Melodie benutzt. Breiter ausgeführt und mit größerer Kunst durchgeführt ist die Motette; dieselbe zerfällt in mehrere Teile, denen Bibelworte zugrunde liegen. Als die hervorragendsten Beispiele für diese Kunstform ist der Motetten von J. S. Bach Erwähnung zu tun. In ihnen ist nicht nur die kontrapunktische Meisterschaft, sondern gleicherweise der Reichtum der melodischen Erfindung, die Kraft des Ausdrucks anzustaunen.

Wie die Motetten können auch die Psalmen als cyklische Form, d. h. in mehrere selbständige Teile zerfallend, behandelt werden. Selbst der Messetext wird, wenn auch selten, für Chor a capella gewählt.

Nicht immer müssen Sopran, Alt, Tenor und Baß in einem Chor zusammenwirken; die Anordnung kann auch so getroffen werden, daß nur Frauenstimmen oder nur Männerstimmen in Verein treten. Der Frauenchor wird dann gern dreistimmig, der Männerchor vierstimmig (seltener fünf- oder achtstimmig) gesetzt. Der Männergesang, welcher namentlich in der neueren Zeit eine so intensive Pflege erfahren hat, besitzt jetzt eine große Literatur. Strophenlieder eignen sich für den Vortrag durch Männerstimmen ohne Zweifel besser als durchkomponierte, wenn letztere auch außerordentlich charakteristisch sein können. So sind die Chöre von Fr. Hegar (geb. 1841): Totenvolk, Schlafwandel u. s. w. von großer Eigenart. Freilich erschwert die scharfe Modulation, welche sich bei der Durchkomposition als notwendig erweist, die Ausführung oft derart, daß die Reinheit der Intonation stark gefährdet wird. Da es des weiteren nicht möglich ist, den Stimmen einen großen Spielraum zu geben, so wird gar leicht in

der melodischen Bewegung eine Monotonie, welche störend wirkt, entstehen müssen.

Selten werden von Komponisten Werke für Frauenchor a capella geschrieben. Dasjenige, was dieses Stimmenensemble in wenig günstigem Lichte erscheinen läßt, ist das Fehlen der tiefen Töne. Dadurch erhält der Gesang etwas Halt- und Kraftloses. Eine bessere Wirkung wird jedenfalls erzielt, wenn derartige Zusammenstellungen von Stimmen nicht a capella, sondern mit Begleitung komponiert werden.

Wie das Sololied, so kann auch jede Art des Chorliedes mit Begleitung versehen werden. Je nach der Anlage des Liedes wird der instrumentale Teil mehr oder weniger ausgeführt sein. Das Strophenlied begnügt sich mit Ausfüllung der Harmonien, während das durchkomponierte Lied auf eigenartige Figuration, charakterisierende Bewegungen in der Begleitung Gewicht legt. Die Begleitung selbst kann sowohl vom Klavier wie von Blas- oder Streichinstrumenten ausgeführt werden. Als Muster sind anzuführen: F. Hiller: Terzette für drei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung; Fr. Schubert: Gesang der Geister über den Wassern (8 stimmiger Männerchor mit Streichinstrumenten); Fr. Schubert: „Nachthelle" und „Nachtgesang" (Männerchor mit 4 Hörnern); St. Krehl: Spielmannsweisen op. 18 (4 stimmiger Männerchor mit Klavier); J. Brahms op. 31, op. 64 (gemischte Quartette mit Klavier). Für größere Konzertaufführungen ist das Klavier als begleitendes Instrument nicht recht ausreichend. Das Orchester wird dann lieber zu diesem Zweck verwendet. Durch Heranziehen dieses größeren Instrumentalkörpers wird sich eine Erweiterung der Form fast stets als notwendig erweisen; die Anlage der gesamten Komposition wird eine andere werden.

Die Erweiterung wird in erster Linie darin bestehen, daß mehrere in sich abgeschlossene Sätze gebildet werden. Die Vokalmusik besitzt demnach wie die Instrumentalmusik cyklische Formen. Die wesentlichsten derselben sind die Kantate, das Oratorium, die Passion, die Messe, das Requiem und die Oper. All diesen Kompositionsweisen ist eigentümlich, daß in ihnen Rezitative, Arien, Duette, Terzette u. s. w., Chöre, vom Orchester begleitet, miteinander abwechseln. Das Orchester kann in Vor- oder Zwischenspielen auch selbständig auftreten. Die Form der einzelnen Sätze und der Charakter der Musik in denselben wird ausschließlich durch den Text bestimmt werden. Die Kantate (cantate bezeichnet ursprünglich nur im allgemeinen ein Vokalstück im Gegensatz zur sonate, dem Instrumentalstück) kann kirchlich oder weltlich sein. Auf jeden Fall soll das dramatische Element aus ihr ausgeschlossen bleiben; nur eine Empfindung wird in ihr, wenn auch in verschiedenartiger Weise, zum Ausdruck gebracht. J. S. Bach, der unübertroffene Meister der Kirchenkantate, erreicht diesen Zweck dadurch, daß er den Choral den Mittelpunkt der Kantate bilden läßt und alle Vokal- wie Instrumentalnummern dem Choral anpaßt. Daß auch in der weltlichen Kantate eine Grundstimmung vorherrschen kann, zeigen uns Beispiele wie C. M. von Webers Jubelkantate op. 58 oder das Triumphlied (op. 55) von J. Brahms. Für die „Walpurgisnacht" von F. Mendelssohn oder „Rinaldo" von J. Brahms erscheint dagegen die Bezeichnung „Kantate" ganz ungeeignet; hier wäre Ballade oder dramatische Szene richtiger zu verwenden.

Ist der Text derart gehalten, daß in ihm ein Geschehnis ausführlich erzählt wird, wobei einzelne Personen als redend eingeführt werden, so bildet er die richtige

Grundlage für die Komposition eines Oratoriums (oratorium = Betsaal). Je nach dem Inhalt des Textes unterscheidet man geistliches und weltliches Oratorium. Eine spezielle Art des geistlichen, biblischen Oratoriums bildet die Passion, welche die Leidensgeschichte Christi zum Gegenstand hat. Das Eigentümliche an der Passion ist, daß nicht nur die Lebensgeschichte Christi erzählt wird, sondern daß auch noch eine ideale Gemeinde (durch den Chor vergegenwärtigt) auftritt, welche Betrachtungen aller Art anstellt. J. S. Bachs Passionen sind unvergängliche Meisterwerke dieser Art; für das geistliche Oratorium sind als Muster Werke von Händel und Mendelssohn, für das weltliche Werke von Schumann und Haydn nachzuschlagen. Auch der Text der Messe wird für Soli, Chor und Orchester gesetzt.

Die Messe ist der Mittelpunkt des Gottesdienstes in der katholischen Kirche. Mit den Worten: „Ite, [ecclesia] missa est“ = „Geht, [die Versammlung] ist entlassen“ forderte der Priester diejenigen, welche an der eigentlichen Opferhandlung nicht teilnahmen, zum Weggehen auf. Daher ist der Name Missa (Messe) als Bezeichnung für die heilige Handlung entstanden.

In der Messe, wie sie als musikalische Komposition existiert, werden sechs Teile unterschieden. Die Benennungen derselben werden nach den Anfangsworten des lateinischen Textes vorgenommen: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei. Jeder dieser Teile wird musikalisch in sich abgeschlossen gebildet. Die Missa brevis (kurze Messe) setzt sich nur aus Kyrie und Gloria zusammen.

In dem Requiem (Missa pro defunctis = Totenmesse) bleiben das Gloria und Credo aus; dafür werden andere Teile eingeführt. Wir stellen folgende Anordnung fest:

Requiem aeternam; Kyrie; Dies irae; Domine Jesu Christe; Sanctus; Benedictus; Agnus Dei; Lux aeterna.

Als Schöpfungen von unvergleichlicher Schönheit auf diesem Gebiet sind zu verzeichnen: G. P. Palestrina: „Missa papae Marcelli"; W. A. Mozart: Requiem; J. S. Bach: H moll-Messe; L. van Beethoven: Missa solemnis.

Diese allerdings sehr dürftigen Andeutungen über Kantate, Oratorium u. s. w. müssen hier genügen, da es in dem Rahmen dieses Buches nicht möglich ist, auf Einzelheiten weiter einzugehen.

Auch über die Oper können hier nur wenige Worte hinzugefügt werden. Von dem Oratorium unterscheidet sich dieselbe in erster Linie dadurch, daß die Handlung nicht mehr erzählt, sondern szenisch dargestellt wird. Die Dramatisierung wird allerdings zu gleicher Zeit eine andere Art des musikalischen Ausdruckes verlangen. Da es auch bei der modernen Oper seit Wagner üblich geworden ist, die geschlossene Form mehr und mehr aufzugeben und die Musik wie bei einem frei durchkomponierten Lied vollständig dem Text anzupassen, das Orchester den Gang der Handlung symphonisch illustrieren zu lassen, so müssen andere Mittel zur Hilfe genommen werden, um eine einheitliche Wirkung zu erzielen. Die ständige Wiederkehr charakterisierender Themen und Motive (Leitmotive) spielt dabei eine große Rolle. Nicht zu vergessen ist, daß die Anlage der Musik eine andere je nach der Eigenart des Textbuches sein muß. Eine grandiose, erhabene, tiefernste Begebenheit fordert eine eigene musikalische Behandlung, grundverschieden jedenfalls von derjenigen eines naiven, heiteren Stoffes.

Dem Kompositionsbeflissenen bleibt es überlassen, sich aus der Literatur bedeutsame Werke, an deren Ten-

denzen er sich halten kann, auszuwählen. Das Kopieren wird ohne Zweifel bei allen ersten Versuchen eine große Rolle spielen. Hat man gelernt, auf jede Richtung und ihre Eigentümlichkeiten zu achten, so wird man nach und nach sich seinen eigenen Weg auswählen und eventuell neuen Zielen, neuen Gebieten zustreben können.

Demjenigen, der vorliegendes Buch durchgesehen hat, mag es auffallen, daß scheinbare Kleinigkeiten, wie Tanzstücke u. s. w., verhältnismäßig genau durchgesprochen worden sind, während der großen cyklischen Gesangsformen, wie der Kantate, des Oratoriums u. s. w., nur so flüchtig Erwähnung getan worden ist. Dieses Vorgehen ist nicht allein dadurch bedingt worden, daß die großen Formen sich in Kürze gar nicht abhandeln lassen, sondern auch durch die Erfahrung veranlaßt, daß derjenige, welcher in den Anfangsgründen gehörige Unterweisung erhalten hat, später leicht seinen Weg allein findet.

Mag nun auch hier der angehende Komponist zunächst im kleinen sich üben, darin ein Meister zu sein erstreben, dann wird er nach und nach in den Stand gesetzt werden, an größere Aufgaben heranzutreten. Er wird sich allein weiter helfen können, keiner Anleitung mehr bedürfen.

Möge es dem Buch beschieden sein, so manchem als geeigneter Führer zu dienen!

Register.

	Seite
Allemande	20
Anglaise	22
Arie (instrumental)	53
Arie (vokal)	115
Ariette	115
Bagatelle	59
Ballade (instrumental)	59
Ballade (vokal)	121
Ballett	48
Berceuse	56
Bourrée	23
Branle	24
Burleske	63
Canarie	24
Capriccio	62
Cassation	50
Chaconne	24
Chorlied	123
Courante	26
Divertimento	50
Doppelkonzert	92
Dramatische Symphonie	104
Écossaise	39
Elegie	55
Entrée	28
Erotikon	55
Etüde	61
Folie d'Espagne	27
Forlane	28
Française	48
Frauenchor	127
Furiant	28
Furie	28
Gaillarde	28
Galopp	29
Gavotte	29
Gesang a capella	125
Gigue	31
Gondoliera	57
Hornpipe	23
Hymne	127
Impromptu	60
Kammermusik	75
Kantate	129
Kavatine	115
Kirchliche Musik	124
Klavierquartett	86
Klavierquintett	86
Klaviersonate	66
Klaviertrio	86
Kontertanz	48
Konzert	89
Konzertarie	115
Krakowiak	40
Ländler	47
Legende	59

	Seite
Liedbegleitung	119
Liederspiel	122
Lied ohne Worte	55
Loure	33
Lyrisches Stück	55
Madrigal	126
Männerchor	127
Marsch	33
Mazurka	40
Melodrama	123
Menuett	34
Messe	130
Moment musical	59
Musette	36
Nocturne	57
Nonett	87
Novellette	59
Oktett	82
Oper	131
Oratorium	130
Partita	18
Passacaglia	25
Passepied	37
Passion	130
Pastorale	38
Pavane	38
Phantasiestück	58
Polka	39
Polka-Mazurka	39
Polonaise	40
Präludium	57
Programmmusik	98
Quadrille	48
Requiem	130
Rezitativ	112
Rhapsodie	60
Rheinländer	42
Rigaudon	42
Romanze	59
Rondo	43
Saltarello	44
Sarabande	45
Scherzo	62
Schottisch	39
Sekkorezitativ	112
Septett	87
Serenade	50
Sicilienne	38
Sololied	106
Sonate für Klavier	66
Sonate für Klavier und andere Instrumente	83
Sonatine	67
Streichquartett	76
Streichquintett	82
Streichsextett	82
Streichtrio	81
Suite	18
Symphonie	93
Symphonische Dichtung	102
Tambourin	46
Tarantella	47
Textbehandlung	106
Tokkata	61
Tonmalerei	100
Tripelkonzert	92
Umfang der Solostimmen	110
Umfang der Chorstimmen	125
Variation	5
Vénétienne	28
Walzer	47

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung in Leipzig

In unserem Verlage erschien ferner:

Musikalische Formenlehre

(Kompositionslehre)

von

Stephan Krehl.

I. Teil: Die reine Formenlehre.

Mit 131 Noten-Beispielen. — (Sammlung Göschen Nr. 149).
Preis: in Leinwand gebunden 80 Pfennig.

Harmonielehre

von **A. Halm,**
Musikdirekt i. Stuttgart.

Mit 100 Noten-Beispielen. — (Sammlung Göschen Nr. 120.)
Preis: in Leinwand gebunden 80 Pfennig.

Musikalische Akustik

von

Dr. Karl L. Schaefer
Privatdozent an der Universität Berlin.

Mit 35 Abbildungen. — (Sammlung Göschen Nr. 21.)
Preis: in Leinwand gebunden 80 Pfennig.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung in Leipzig

Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik

von

Dr. A. Möhler.

Mit zahlreichen Abbildungen und Noten-Beispielen.
(Sammlung Göschen Nr. 121.)
Preis: in Leinwand gebunden 80 Pfennig.

Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts

von

Dr. Karl Grunsky.

2 Bände. (Sammlung Göschen Nr. 164 und 165.)
Preis: in Leinwand gebunden je 80 Pfennig.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Pflanzenreich, Das. Einteilung des gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten und bekanntesten Arten von Dr. F. Reinecke in Breslau und Dr. W. Migula, Professor an der Techn. Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Fig. Nr. 122.

Pflanzenwelt, Die, der Gewässer von Dr. W. Migula, Professor an der Techn. Hochschule Karlsruhe Mit 50 Abbild. Nr. 158.

Philosophie, Einführung in die. Psychologie u. Logik zur Einführung in die Philosophie v. Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Photographie. Von Prof. H. Keßler, Fachlehrer an der k. k. Graph. Lehr- u. Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Taf. und 52 Abbild. Nr. 94.

Physik, Theoretische, I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Universität Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

— — II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gustav Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

— — III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Universität Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Physikalische Formelsammlung v. G. Mahler, Prof. am Gymnas. in Ulm. Nr. 136.

Plastik, Die, des Abendlandes von Dr. Hans Stegmann, Konservator am Germ. Nationalmuseum zu Nürnberg. Mit 23 Taf. Nr. 116.

Poetik, Deutsche, von Dr. Karl Borinski, Dozent an der Univers. München. Nr. 40.

Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie v. Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Psychophysik, Grundriß der, von Dr. G. F. Lipps in Leipzig. Mit 3 Figuren. Nr. 98.

Rechnen, Kaufmännisches, von Richard Just, Oberlehrer an der Öffentl. Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannschaft. I. II. Nr. 139. 140.

Redelehre, Deutsche, v. Hans Probst, Gymnasiallehrer in München. Mit 1 Tafel. Nr. 61.

Religionsgeschichte, Indische, von Professor Dr. Edmund Hardy in Würzburg. Nr. 83.

— — siehe auch: Buddha.

Russisch-Deutsches Gesprächsbuch von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Universität Prag. Nr. 68.

Russisches Lesebuch mit Glossar von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag. Nr. 67.

— — siehe auch: Grammatik.

Sachs, Hans, und Johann Fischart nebst einem Anhang Brant und Hutten. Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr Nr. 24.

Schmarotzer und Schmarotzertum in d. Tierwelt. Erste Einführung in die tierische Schmarotzerkunde von Dr. Franz v. Wagner, a. o. Prof. an der Universität Gießen. Mit 67 Abbildungen. Nr 151.

Schulpraxis. Methodik der Volksschule von Dr. R. Seyfert, Schuldirektor in Olsnitz i. V. Nr. 50.

Simplicius Simplicissimus von Hans Jakob Christoffel v. Grimmelshausen In Auswahl herausgegeben von Professor Dr. F. Bobertag, Dozent an der Universität Breslau. Nr. 138.

Sociologie von Prof. Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 101.

Sprachdenkmäler, Gotische, mit Grammatik, Übersetzung u. Erläuterungen von Dr. Hermann Jantzen in Breslau. Nr. 79.

Sprachwissenschaft, Indogermanische, von Dr. R. Meringer, Prof. an der Universität Graz. Mit 1 Tafel. Nr. 59.

— **Romanische,** v. Dr. Adolf Zauner, k. k. Realschulprofessor in Wien. Nr. 128.

Stammeskunde, Deutsche, von Dr. Rudolf Much, Privatdozent an der Universität Wien. Mit 2 Karten und 2 Tafeln. Nr. 126.

Sammlung Göschen

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Stenographie. Lehrbuch d. Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einigungssystem Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken und einem Anhang von Dr. Amsel, Oberlehrer d. Kadettenhauses in Oranienstein. Nr. 86.

Stereometrie von Dr. R. Glaser in Stuttgart. Mit 44 Fig. Nr. 97.

Stilkunde von Karl Otto Hartmann, Gewerbeschulvorstand in Lahr. Mit 12 Vollbildern und 179 Textillustrationen. Nr. 80.

Technologie, Allgemeine chemische, von Dr. Gustav Rauter in Charlottenburg. Nr. 113.

Telegraphie, Die elektrische, von Dr. Ludwig Rellstab. Mit 19 Fig. Nr. 172.

Tierbiologie I: Entstehung und Weiterbildung der Tierwelt, Beziehungen zur organischen Natur von Dr. Heinrich Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Mit 33 Abbild. Nr. 131.

— **II:** Beziehungen der Tiere zur organischen Natur v. Dr. Heinrich Simroth, Professor an der Universität Leipzig. Mit 35 Abbild. Nr. 132.

Tierkunde von Dr. Franz v. Wagner, Prof. an der Universität Gießen. Mit 78 Abbild. Nr. 60.

Trigonometrie, Ebene u. sphärische, von Dr. Gerh. Hessenberg in Charlottenburg. Mit 69 ein- und zweifarbigen Figuren. Nr. 99.

Unterrichtswesen, Das öffentliche, Deutschlands in der Gegenwart v. Dr. Paul Stötzner, Gymnasialoberlehrer in Zwickau. Nr. 130.

Urgeschichte der Menschheit v. Dr. Moritz Hoernes, Professor an der Universität u. Custosadjunkt am k. k. naturhist. Hofmuseum in Wien. Mit 48 Abbild. Nr. 42.

Völkerkunde v. Dr. Michael Haberlandt, k. k. Custos des ethnograph. Sammlung des naturhist. Hofmuseums und Privatdozent an der Universität Wien. Mit 56 Abbild. Nr. 73.

Volkslied, Das deutsche, ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Jul. Sahr. Nr. 25.

Volkswirtschaftslehre von Dr. Carl Johs. Fuchs, Professor an der Universität Freiburg i. B. Nr. 133.

Waltharilied, Das, im Versmaße der Urschrift übersetzt u. erläutert von Professor Dr. H. Althof, Oberlehrer am Realgymnasium in Weimar. Nr. 46.

Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch v. Otto Güntter, Prof. a. d. Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart. Nr. 23.

Wärme. Theoret. Physik. II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gustav Jäger, Professor an d. Universität Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Wechselkunde von Dr. Georg Funk in Mannheim. Mit vielen Formularen. Nr. 103.

Wolfram von Eschenbach. Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Professor am Königl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. P. Nr. 22.

Wörterbuch, Deutsches, von Dr. Ferdinand Detter, Professor an der Universität Prag. Nr. 64.

Württemberg. Landeskunde des Königreichs Württemberg v. Dr. Kurt Hassert, Prof. d. Geographie a. d. Handelshochschule i. Köln. Mit 16 Vollbildern u. 1 Karte. Nr. 157.

Zeichenschule von Prof. K. Kimmich in Ulm. Mit 17 Taf. in Ton-, Farben- und Golddruck und 135 Voll- und Textbildern. Nr. 39.

Zeichnen, Geometrisches, v. H. Becker, Architekt und Lehrer an der Baugewerkschule in Magdeburg, neubearbeit. v. Prof. J. Vonderlinn, dipl. u. staatl. gepr. Ingenieur in Breslau. Mit 290 Fig. u. 23 Tafeln im Text. Nr. 58.

Sammlung Schubert.

Sammlung mathematischer Lehrbücher,

die, auf wissenschaftlicher Grundlage beruhend, den Bedürfnissen des Praktikers Rechnung tragen und zugleich durch eine leicht fassliche Darstellung des Stoffs auch für den Nichtfachmann verständlich sind.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung in Leipzig.

Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Bände:

1 **Elementare Arithmetik und Algebra** von Prof. Dr. Hermann Schubert in Hamburg. M. 2.80.

2 **Elementare Planimetrie** von Prof. W. Pflieger in Münster i. E. M. 4.80.

3 **Ebene und sphärische Trigonometrie** von Dr. F. Bohnert in Hamburg. M. 2.—.

4 **Elementare Stereometrie** von Dr. F. Bohnert in Hamburg. M. 2.40.

5 **Niedere Analysis I. Teil: Kombinatorik, Wahrscheinlichkeitsrechnung, Kettenbrüche und diophantische Gleichungen** von Professor Dr. Hermann Schubert in Hamburg. M. 3.60.

6 **Algebra mit Einschluss der elementaren Zahlentheorie** von Dr. Otto Pund in Altona. M. 4.40.

7 **Ebene Geometrie der Lage** v. Prof. Dr. Rud. Böger i. Hamburg. M. 5.—.

8 **Analytische Geometrie der Ebene** von Prof. Dr. Max Simon in Strassburg. M. 6.—.

9 **Analyt. Geometrie d. Raumes I. Teil: Gerade, Ebene, Kugel** von Professor Dr. Max Simon in Strassburg. M. 4.—.

10 **Differentialrechnung** v. Prof. Dr. Frz. Meyer in Königsberg. M. 9.—.

12 **Elemente der darstellenden Geometrie** v. Dr. John Schröder in Hamburg. M. 5.—.

13 **Differentialgleichungen** von Prof. Dr. L. Schlesinger in Klausenburg. M. 8.—.

14 **Praxis der Gleichungen** von Professor C. Runge in Hannover. M. 5.20.

19 **Wahrscheinlichkeits- u. Ausgleichungs-Rechnung** v. Dr. Norbert Herz in Wien. M. 8.—.

20 **Versicherungsmathematik** v. Dr. W. Grossmann in Wien. M. 5.—.

25 **Analytische Geometrie des Raumes II. Teil: Die Flächen zweiten Grades** von Prof. Dr. Max Simon in Strassburg. M. 4.40.

27 **Geometrische Transformationen I. Teil: Die projektiven Transformationen nebst ihren Anwendungen** von Professor Dr. Karl Doehlemann in München. M. 10.—.

31 **Theorie der algebraischen Funktionen und ihrer Integrale** v. Oberlehrer E. Landfriedt in Strassburg. M. 8.50.

34 **Liniengeometrie mit Anwendungen I. Teil** von Professor Dr. Konrad Zindler in Innsbruck. M. 12.—.

Sammlung Schubert

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

35 **Mehrdimensionale Geometrie I. Teil: Die linearen Räume** v. Prof. Dr. P. H. Schoute in Groningen. M. 10.—.

39 **Thermodynamik I. Teil** von Prof. Dr. W. Voigt in Göttingen. M. 10.—.

40 **Mathematische Optik** von Dr. J. Classen in Hamburg. M. 6.—.

46 **Thetafunktionen und hyperelliptische Funktionen** von Oberl. E. Landfriedt in Strassburg. M. 4.50.

In Vorbereitung bezw. projektiert sind:

Integralrechnung von Prof. Dr. Franz Meyer in Königsberg.

Elemente der Astronomie von v. Dr. Ernst Hartwig in Bamberg.

Mathematische Geographie von Dr. Ernst Hartwig in Bamberg.

Anwendungen der darstellenden Geometrie von Prof. Erich Geyger in Kassel.

Geschichte der Mathematik v. Prof. Dr. A. v. Braunmühl und Prof. Dr. S. Günther in München.

Dynamik von Prof. Dr. Karl Heun in Karlsruhe.

Technische Mechanik von Prof. Dr. Karl Heun in Karlsruhe.

Geodäsie von Prof. Dr. A. Galle in Potsdam.

Allgemeine Funktionentheorie v. Dr. Paul Epstein in Strassburg.

Räumliche projektive Geometrie.

Geometrische Transformationen II. Teil von Prof. Dr. Karl Doehlemann in München.

Theorie der höheren algebraischen Kurven.

Allgemeine Theorie der Raumkurven und Flächen I u. II von Prof. Dr. Victor Kommerell in Reutlingen und Prof. Dr. Karl Kommerell in Heilbronn.

Elliptische Funktionen von Dr. Paul Epstein in Strassburg.

Theorie u. Praxis der Reihen v. Prof. C. Runge in Hannover.

Invariantentheorie von Prof. Dr. Jos. Wellstein in Giessen.

Mehrdimensionale Geometrie II. Teil von Prof. Dr. P. H. Schoute in Groningen.

Liniengeometrie II. Teil v. Prof. Dr. Konrad Zindler in Innsbruck.

Kinematik von Prof. Dr. Karl Heun in Karlsruhe.

Potentialtheorie von Oberlehrer Grimsehl in Hamburg.

Theorie der Elektrizität und des Magnetismus I und II von Dr. J. Classen in Hamburg.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung in Leipzig.

Elemente der Stereometrie

von

Prof. Dr. Gustav Holzmüller.

I. Band: **Die Lehrsätze und Konstruktionen.** Mit 282 Figuren. Preis broschiert Mk. 6.—, gebunden Mk. 6.60.

II. Band: **Die Berechnung einfach gestalteter Körper.** Mit 156 Figuren. Preis broschiert Mk. 10.—, gebunden Mk. 10.80.

III. Band: **Die Untersuchung und Konstruktion schwierigerer Raumgebilde.** Mit 126 Figuren. Preis broschiert Mk. 9.—, gebunden Mk. 9.80.

IV. Band: **Fortsetzung der schwierigeren Untersuchungen.** Mit 89 Figuren. Preis broschiert Mk. 9.—, gebunden Mk. 9.80.

Dieses Werk dürfte wohl einzig in seiner Art dastehen, denn in so umfassender und gründlicher Weise ist die Stereometrie noch nicht behandelt worden. Das Wort „elementar" ist dabei so zu nehmen, dass die höhere Analysis und im allgemeinen auch die analytische Raumgeometrie ausgeschlossen bleiben, während die synthetische neuere Geometrie in den Kreis der Betrachtungen hineingezogen wird, soweit es die Methoden der darstellenden Geometrie erfordern.

Alle Figuren, auf die ganz besondere Sorgfalt verwendet worden ist, sind streng konstruiert und fast jede ist ein Beispiel der darstellenden Geometrie.

Trotz des elementaren Charakters geht diese neue Stereometrie weit über das übliche Ziel hinaus, gibt neben den Lehrsätzen umfangreiches Übungsmaterial, betont die Konstruktion und die Berechnung gleichmässig und wird somit an Vielseitigkeit und Gediegenheit des Inhalts wohl von keinem der hervorragenderen Lehrbücher erreicht.

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

APR 19 2007		
JUN 13 2008		

Brigham Young University

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21342 1180

Göschen[illegible]othek

Sammlung pr[illegible] ach ihrer ganzen Anlage berufen sein sollen, sowohl im kaufmännischen Unterricht als in der Praxis wertvolle Dienste zu leisten.

Bd. 1: **Deutsche Handelskorrespondenz** von **Robert Stern**, Oberlehrer an der Öffentlichen Handelslehranstalt und Dozent an der Handelshochschule zu Leipzig. Geb. Mk. 1.80.

Bd. 2: **Deutsch-Französische Handelskorrespondenz** von Prof. **Th. de Beaux**, Oberlehrer an der Öffentlichen Handelslehranstalt und Lektor an der Handelshochschule zu Leipzig. Geb. Mk. 3.—.

Bd. 3: **Deutsch - Englische Handelskorrespondenz** von **John Montgomery**, Director, and Hon-Secy, City of Liverpool School of Commerce, University College in Liverpool. Geb. M. 3.—.

Bd. 4: **Deutsch-Italienische Handelskorrespondenz** von Professor **Alberto de Beaux**, Oberlehrer am Königl. Institut S. S. Annunziata in Florenz. Geb. Mk. 3.—.

Die Zeichenkunst

Methodische Darstellung des gesamten Zeichenwesens

Herausgegeben von **Karl Kimmich.**

Unter Mitwirkung von **A. Andel, A. Cammissar, Ludwig Hans Fischer, M. Fürst, Otto Hupp, Albert Kull, Konrad Lange, Adalb. Micholitsch, Adolf Möller, Paul Naumann, Fritz Reiss, A. v. Saint-George, A. Stelzl, R. Trunk, J. Vonderlinn** und anderen.

Zwei starke Bände mit 1091 Text-Illustrationen sowie 56 Farb- und Lichtdrucktafeln.

Preis: Gebunden Mark **25.—.**

Auch in 23 Heften à Mk. **1.—** zu beziehen.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung in Leipzig.